Les Musiciens Célèbres

MOZART



Par Camille BELLAIGUE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

MOZART

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Hérold, par ARTHUR POUGIN.
Chopin, par ELIE POIRÉE.
Schumann, par CAMILLE MAUCLAIR.
Weber, par GEORGES SERVIÈRES.

En préparation .

Wagner. — **Auber.** — **Beethoven.** — **Schubert**, etc.

Par MM. Louis de FOURCAUD ; Charles MALHERBE ; Vincent d'INDY ; BOURGAULT-DUCOUDRAY ; etc.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

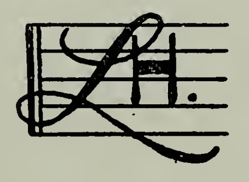
MOZART

PAR

CAMILLE BELLAIGUE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

A CHARLES MALHERBE

Son ami reconnaissant,

C. B.

MOZART

L'HOMME ET LA VIE

« Voulez-vous savoir », écrivait Léopold Mozart, ramenant de Vienne à Salzbourg Wolfgang âgé de six ans et qui venait de jouer, avec sa sœur Nannerl, devant la famille impériale, « voulez-vous savoir quelle apparence a l'habit de Woferl ? Il est du drap le plus fin, couleur lilas, la veste de moire, même couleur ; habit et veste avec une double rangée de gros boutons d'or. Ce costume a été fait pour l'archiduc Maximilien ». Beaucoup plus tard, deux mots de Gœthe achèveront le portrait de l'enfant merveilleux : « Je me rappelle fort bien le petit homme, avec sa perruque frisée et son épée. »

A Vienne, vingt-quatre ans après. On répète pour la première fois avec orchestre *Les Noces de Figaro.* « Je vois encore, a raconté le chanteur O'Kelly, qui créa Basile, je vois encore Mozart avec sa pelisse rouge et son chapeau galonné d'or, debout sur la scène et battant la mesure... Je n'oublierai jamais cette petite figure vive, dont chaque trait brillait, pétillait de génie. Il est impossible de la décrire, autant que de peindre les rayons

du soleil. Quand vint certain passage de l'air de Figaro : *Non più andrai*, entonné par Benucci d'une voix de tonnerre, les artistes en scène et les musiciens de l'orchestre se levèrent d'un seul élan et, comme le tonnerre aussi, les applaudissements, les acclamations éclatèrent : « *Bravo ! Bravo, Maestro !* Vive le grand Mozart ! »

Cinq années encore ont passé depuis ce triomphe ; cinq années — les dernières et les plus dures — de génie et de pauvreté. Mozart va mourir. Il a fait apporter sur son lit la partition inachevée du *Requiem*. Il chante, et trois de ses amis l'accompagnent. Mais au moment de commencer le *Lacrymosa*, de prononcer le mot plein de larmes où sa vie se résumait tout entière, la voix, et le cœur aussi, lui manque. Des pleurs tombent de ses yeux et sa main défaillante laisse échapper le chef-d'œuvre qu'il n'a pas eu le temps de finir.

Heure miraculeuse de l'enfance, heure brève de la gloire, heure hâtive de la mort, c'est à ces trois moments et sous ces trois aspects que nous revient toujours le souvenir et la vision même de l'être délicieux, peut-être unique, qui fut Jean-Chrysostome-Wolfgang-Amédée Mozart.

I

Regardons-le d'abord dans son berceau. Le soir du 27 janvier 1756, on l'y posa doucement, chétif et pâle, ouvrant à la vie de grands yeux bleus. Des six enfants que ses parents avaient eus avant lui, Marie-Anne seule,

plus âgée de quatre ans que son frère, vivait encore et devait lui survivre longtemps.

Le petit garçon naissait d'un père musicien, dans une ville musicale ou « musicante » entre toutes. L'historien français le plus véridique — et le plus poétique aussi — de la jeunesse de Mozart, (nous avons nommé M. Téodor de Wyzewa), a vivement rendu ce qu'on pourrait appeler la physionomie sonore de Salzbourg vers le milieu du XVIIIe siècle. « Nuit et jour, à tout venant », la cité natale de Mozart chantait. Concerts de voix ou d'instruments, toute la vie, et la vie de tout le monde, s'y écoulait en de perpétuels concerts.

L'exemple venait d'en haut. Le service de la « chapelle » du Prince-Archevêque comportait, avec la musique d'opéra, la musique de cour, ou de chambre, voire la musique de table ; car Sa Grandeur dînait volontiers, surtout en compagnie, au son des tambours et des trompettes. Dans les vingt-cinq églises de la ville, instrumentistes et chanteurs faisaient autant de ramage — et le même exactement — que sur le théâtre et dans les salons de la Résidence. Les couvents et les congrégations, de bénédictins ou de cordeliers, d'augustins ou de théatins, entretenaient des maîtrises rivales. Enfin l'Université ne manquait jamais de garder, en ses fêtes solennelles, une place importante aux cantates et aux symphonies.

Les grands seigneurs, de leur mieux, imitaient le maître. Toute occasion leur était bonne pour organiser des « séances » ou des « académies ». Les petits bour-

geois, les artisans mêmes cédaient à la passion ou à la folie universelle. Dans leurs salons et dans leurs salles basses, à moins que ce ne fût dans la rue, la nuit, à la clarté des étoiles, ils se réunissaient en quatuor, ou plus nombreux, et se donnaient le régal d'une « cassation » ou d'une sérénade.

Comme les habitants, les édifices de Salzbourg, depuis le Palais de la Résidence et la forteresse jusqu'à de modestes logis, s'étaient mis à chanter. Des orgues mécaniques, des carillons, disposés partout, se répondaient à travers la ville. « Dans la salle des carabiniers de la Résidence, il y avait un balcon de cuivre doré, dont chaque pilier, au toucher, faisait entendre une note de la gamme[1] ». Plus d'une porte, parmi les plus étroites et les plus pauvres, ne s'ouvrait pas sans agiter, en guise de sonnette, un de ces légers *Glockenspiele* dont se souviendra quelque jour le musicien de la *Flûte enchantée*.

Ainsi tout était musique autour de l'enfant nouveau-né. Mais cet enfant venait apporter au monde encore plus de musique que le monde n'en avait à lui révéler.

Vers sa quatrième année, des signes divins parurent en lui. Un ami de la famille, qui faisait partie, comme Léopold Mozart, de la chapelle du Prince-Archevêque, le trompette Schachtner, a laissé, dans une lettre mille fois citée, la relation du miracle. On sait que Mozart, dès l'âge le plus tendre, haïssait la trompette, au point, s'il en entendait les éclats, de tomber en con-

[1] M. de Wyzewa.



MAISON NATALE DE MOZART, A SALZBOURG

vulsions. Mais il aimait le trompette Schachtner, et l'excellent homme l'aimait.

« Un jour, a raconté celui-ci, dans une lettre adressée en 1792 à Marianne Mozart, un jour, après l'office du jeudi, comme je montais chez vous en compagnie de Monsieur votre père, voilà que nous voyons le petit Wolfgang (il avait alors quatre ans) occupé à écrire quelque chose.

Papa. « Que fais-tu là ? — Wolfgang. Un concerto pour le clavecin ; je vais avoir bientôt achevé la première partie. — Papa. Fais voir. — Wolfgang. Mais je n'ai pas encore tout à fait achevé. — Papa. Fais voir tout de même ! Cela doit être quelque chose de joli ! »

Et son papa lui prit le papier et me montra un brouillis de notes de musique, dont la plupart étaient écrites sur des taches d'encre toutes frottées et étendues. Car le petit Wolfgang, par inexpérience, plongeait toujours sa plume jusqu'au fond de l'encrier, d'où résultait chaque fois un gros pâté ; mais lui, résolument, il étendait le pâté avec le plat de la main, pour le sécher, et écrivait par dessus. Nous commençâmes donc par rire de cet apparent *galimatias* ; mais votre papa porta ensuite son attention sur la chose essentielle, sur les notes, sur la manière de composer. Et longtemps il se tint tout raide, en contemplation devant la feuille de papier ; après quoi, je vis des larmes, larmes d'émerveillement et de joie, tomber de ses yeux [1] ».

[1] Cité par M. de Wyzewa.

D'autres prodiges suivirent, si connus, qu'il n'est guère besoin de les rappeler : c'est un menuet, écrit la même année que le concerto ; c'est le clavecin, chantant de lui-même sous les petits doigts merveilleux ; ce sera, plus tard, une partie de violon, jouée à première vue, sans leçon préalable et par surprise, dans le quatuor paternel ; enfin c'est un enfant de quatre ans, pour lequel non seulement la musique est tout, mais tout est musique : ses joies, ses peines, ses désirs, ses rêves et jusqu'à ses jeux ; c'est une âme qui ne prend conscience d'elle-même et de l'univers, qui ne se forme, ne se manifeste et ne s'épanouit que par les sons.

Mozart a dit un jour : « Après le Bon Dieu, vient tout suite papa. » Il disait bien et réglait ainsi selon la justice l'ordre de ses actions de grâces. Artiste médiocre, mais professeur incomparable, honnête homme, au cœur droit et religieux, son père selon la nature allait être le gardien vigilant et l'économe avisé des trésors que son Père céleste avait mis en lui.

Originaire d'Augsbourg, Léopold Mozart avait étudié dans sa ville natale pour être ou musicien, ou prêtre. Comme il ne se décidait pas, sa famille fit choix pour lui d'un troisième état. On l'envoya travailler le droit à Salzbourg. Là, par dégoût de la science au moins autant que par amour de l'art, peut-être aussi pour aider, par un métier qui n'était pas sans profit, à la conclusion d'un mariage de pure inclination, le jeune homme devint, ou redevint musicien. Le fait est que lorsque Wolfgang, son dernier enfant, naquit en 1756, le mari toujours

aimant et toujours aimé de la belle et bonne Marie-Anne Pertl, figurait parmi les membres les plus estimés de la chapelle archiépiscopale, « avec les titres de maître de concert, violoniste, chef d'orchestre et compositeur de la Cour[1] ».

Compositeur en tout genre et, comme tel, fort admiré de ses contemporains, Léopold Mozart a laissé des œuvres nombreuses, diverses, correctes et nulles. Écrites avec soin, même avec style, il leur manque d'être pensées et senties. Conformes à la lettre, l'esprit leur est étranger. Mais à défaut de ce qui ne s'apprend pas, l'honnête et sérieux *Kapellmeister* était pourvu de tout le reste et, pour ce qui s'apprend, il savait, comme pas un, le secret de l'enseigner. Excellente en soi, son *École du violon*, la meilleure de ses œuvres, contient plus d'une leçon qui dépasse, et de beaucoup, l'intérêt d'une « méthode » particulière et technique.

Et puis et surtout, le père de Mozart avait sur la musique des idées fort au-dessus de ses idées musicales. Il croyait à son art et il l'aimait. D'abord il aimait les sons pour leur beauté propre et spécifique. Et peut-être les chérissait-il davantage pour la faculté qu'il reconnaissait en eux, plus qu'en nul autre langage, d'exprimer les pensées de notre esprit et les passions de notre âme. Quelquefois il leur demandait plus encore — c'est peut-être moins qu'il faudrait dire — et d'imiter, (comme dans certaine *Course aux traîneaux*, de sa com-

[1] M. de Wyzewa.

position) les sonorités, les mouvements et les aspects de la matière elle-même.

De cette doctrine paternelle de l'expression musicale, Mozart devait répudier l'exagération, mais garder le principe. « Je ne puis, dira-t-il un jour, écrire en vers : je ne suis pas poète. Je ne puis pas distribuer assez artistement les couleurs pour leur faire produire des ombres et des lumières : je ne suis pas peintre. Je ne puis pas non plus exprimer par des signes et des pantomimes mes sentiments et mes pensées : je ne suis pas danseur. Mais je puis le faire avec les sons, car je suis musicien. » Le fait est que, s'il n'y a pas de vérité plus difficile à définir que celle du pouvoir expressif de l'art musical, il n'y en a pourtant pas une autre où la musique trouve plus sûrement son attache et sa racine, la première et la dernière raison de son être.

Enfin, autant qu'un maître de son art, Mozart eut la bonne fortune de rencontrer en son père un maître de de son âme. Sans la ferme, sage et pieuse éducation qui disciplina tout ensemble son génie et son caractère, Schachtner encore a prétendu que Mozart « aurait risqué de devenir le pire des mauvais sujets, tant sa nature était ardente, impressionnable, toujours prête à s'abandonner sans réserve à tout ce qui l'attirait ». On sait qu'il devint justement le contraire, et sa personne morale, exquise autant que sa personne artistique, sa vie aussi belle, aussi pure que son œuvre, tout cela fut le fruit de l'exemple et de l'enseignement paternel.

Maintenant Wolfgang a six ans et demi. Dans les

six derniers mois, il a composé quatre ou cinq menuets et un petit *allegro*. L'automne dernier, il a figuré comme choriste dans une tragédie avec intermèdes lyriques représentée sur le théâtre de l'Université. Déjà son père a résolu d'emmener à travers l'Allemagne, peut-être à travers le monde, l'enfant dont il pressent que le génie a de quoi remplir le monde et l'étonner. Alors commence pour Mozart, plus tôt que pour le héros de Gœthe, une vie d'apprentissage et de voyage (*Lehr und Wanderjahre*) qui va durer près de vingt ans. Cette vie, longtemps errante, ne le sera pas, il est vrai, sans répit et surtout sans retour. Mais l'aimable Salzbourg, qui reverra souvent son Mozart, ne pourra jamais le retenir, et la ville témoin de sa naissance, ne le sera ni de son destin, ni de ses chefs-d'œuvre, ni de sa mort.

II

Il partit, ou plutôt ils partirent pour la première fois tous ensemble, le père, la mère et leurs deux enfants, en 1762. Münich d'abord entendit Marianne et son frère. Puis la famille résolut de gagner Vienne. Chaque étape de la route et le séjour même dans la capitale autrichienne est marqué de cent traits extraordinaires et charmants. Partout l'harmonieux enfant produit l'impression et comme l'émoi du miracle. Dans la chapelle des couvents, près de l'orgue que ses petites mains ont touché, des *ex-voto* de marbre gardent la mémoire de son passage et de son génie. Il ravit également tous

ceux qui l'entendent : les archevêques et les moines, les électeurs et les princes, les grands de ce monde et même les petits, puisqu'il suffit un jour, pour épargner aux voyageurs la visite de la douane, d'un air de violon joué par Wolfgang au douanier.

Vienne enfin, qui plus tard l'écoutera si mal, est pour lui tout oreilles. La Cour l'accueille et l'applaudit. Il grimpe sur les genoux de la grosse impératrice. Une autre fois, il glisse, il tombe sur le parquet, et l'archiduchesse Marie-Antoinette seule étant venue à son secours, il l'embrasse et lui promet de l'épouser. La ville entière suit l'exemple donné par Schoenbrunn. Il n'est pas un salon de Vienne où Wolfgang ne soit prié de jouer, soit à quatre mains, avec sa sœur, soit tout seul à deux mains, à une main, à un doigt même, sans regarder les touches, ou sur les touches voilées. Gentiment, avec un sourire, l'enfant se prête à toutes les épreuves, même aux plus saugrenues, et les tours du petit « maître sorcier », comme bientôt on l'appelle, lui sont payés tantôt en ducats, tantôt en présents de toute espèce, tantôt seulement en baisers.

Il prend la fièvre scarlatine, et cette première « tournée » qui s'annonçait bien, ne s'achève pas de même. Assez déconfite, la famille Mozart revient au logis. Mais avec les talents de l'enfant s'accroissait l'ambition paternelle. Au mois de juin 1763 on se remit en route. Cette fois, on voyage « noblement » comme dit Léopold Mozart, en carrosse à quatre chevaux, que précède un courrier. L'argent des Haguenauer, braves épiciers,



LÉOPOLD MOZART ET SES ENFANTS, EN 1764
(Gravure de Carmontelle, Bibliothèque de l'Opéra.)

propriétaires et amis des Mozart, pourvoit à la noblesse du voyage. Des hôtes princiers font aux voyageurs l'accueil le plus honorable. A Nymphenbourg, c'est l'électeur de Bavière. C'est le duc de Wurtemberg, à Ludwigsbourg, où le fameux violoniste Nardini révèle à Wolfgang la grandeur et la pureté du style italien. Enfin, c'est l'électeur Palatin Charles-Théodore, qui, dans sa merveilleuse résidence de Schwetzingen, offre à son visiteur de sept ans un concert à grand orchestre. Et comme « nulle part en Allemagne, nulle part au monde, il n'y avait alors un orchestre comparable à celui qu'avait formé l'Electeur-Palatin », on peut dater de ce jour la première rencontre du génie de Mozart et de l'idéal de la symphonie.

Ainsi le petit voyageur s'initiait par l'expérience, par une éducation où le travail proprement dit avait moins de part que la vie elle-même, aux formes diverses de la beauté dont l'instinct chaque jour se fortifiait en lui. Et cet enfant, qu'un prodige perpétuel élevait au-dessus de tous les hommes, demeurait néanmoins un enfant. Il allait, innocent et simple, espiègle jusqu'à la diablerie, avide de voir et de connaître, ardent aux plaisirs de son âge, à moins qu'il ne fût ému, par moments, d'une étrange et tendre mélancolie. Une question revenait constamment à ses lèvres : « M'aimez-vous ? M'aimez-vous bien ! » Un soir, dans son petit lit d'auberge, il s'amusait à fredonner, sur des paroles drôlement italiennes, un air de sa composition. Mais un matin, son père le trouvait tout en larmes : « Oh! papa ! J'ai trop

de chagrin ! — Et de quoi, Woferl, mon enfant ? — J'ai trop de chagrin de ne plus voir les Haguenauer, et M. Wentzl et M. Leitgeb, et M. Gaetan (Adlgasser), et M. Long-Nez (l'organiste Lipp) et tous les autres amis de là-bas[1]. »

Par Mannheim et Worms, par Mayence et Francfort, (où le petit Mozart joua devant le jeune Gœthe), la famille gagna Bruxelles, et là, tandis que le père écrivait aux excellents Haguenauer pour leur demander encore un peu d'argent, l'enfant écrivit sa première sonate de clavecin.

Peu de mois après, c'est à Paris qu'il en faisait graver d'autres et les dédiait, en termes héroï-comiques, peut-être sous la dictée de Grimm, à Mme Victoire de France et à la comtesse de Tessé. Grimm s'était déclaré le protecteur et même un peu l'impresario de Wolfgang. Il le servit alors avec zèle et le séjour en France fut heureux.

Londres accueillit Mozart plus dignement encore. Le roi Georges III et la reine Sophie étaient de meilleurs musiciens que les souverains de France. Jean-Christian Bach, un des fils du grand Sébastien, qui donnait des leçons à la reine, eut plaisir à jouer avec un aussi rare partenaire. Comme il avait écrit sa première sonate à Bruxelles, Mozart écrivit en Angleterre ses premières symphonies. C'est à Londres qu'il put entendre pour la première fois les oratorios de Haendel, et, chantés par des artistes excellents, des opéras italiens. Après un

[1] Lettre de 1763, citée par M. de Wyzewa.

séjour de plus d'une année en Angleterre, on repassa le détroit, et par la Flandre, la Hollande — où les enfants tombèrent de nouveau malades — par la France et la Suisse, la famille, depuis si longtemps en route, regagna son pays et sa maison.

Elle n'y resta que le temps nécessaire à Wolfgang pour composer deux cantates, l'une spirituelle et l'autre universitaire, sans parler d'un petit oratorio que l'enfant dut écrire en huit jours, sur l'ordre et presque sous la surveillance de l'archevêque, incrédule aux merveilles qu'on rapportait de son génie.

Vienne était à la veille de marier une de ses archiduchesses. Nos gens d'y courir aussitôt. Mais à la Cour, au lieu des galas espérés, ils trouvèrent le deuil. La variole ravageait la ville et la fiancée elle-même y succombait. Léopold Mozart se réfugie à Olmütz, mais trop tard : les enfants y prennent, ou plutôt y apportent le mal, et pensent en mourir. Guéris, ils repassent par Vienne, qui déjà les accueille avec moins de chaleur. L'Empereur a beau commander à Wolfgang un petit opéra, la *Finta semplice*, la cabale en empêche la représentation et l'enfant connaît les premiers effets de l'intrigue, de la jalousie, qui le suivra jusqu'à sa mort. A défaut de la *Finta semplice*, il a du moins le plaisir de voir exécuter, chez un grand seigneur de ses amis, sa petite opérette, imitée du *Devin de village*, *Bastien et Bastienne*. Il dirige devant la Cour sa première Messe, avec timbales et trompettes, et revient encore une fois, au logis. Il entrait alors dans sa quatorzième année.

III

Italiam ! Italiam ! Léopold Mozart entendait depuis longtemps résonner à ses oreilles, comme un appel irrésistible, comme une promesse de fortune et de gloire pour son fils, le nom de la contrée qui passait alors pour la mère, au moins pour la nourrice de toute musique. Le genre ou la forme allemande par excellence, la symphonie, ne faisait que de se préparer. Fille des pays flamands, la polyphonie vocale, depuis Palestrina, s'était en quelque sorte naturalisée italienne. L'opéra, sorti naguère d'un salon de Florence, avait envahi la péninsule entière, mais s'y renfermait encore. L'Allemagne tardait à s'écouter elle-même. Ses princes appelaient de préférence, pour diriger leurs chapelles, des artistes ultramontains. Et même, à l'exception d'un Bach, le plus grand, le plus national de tous,et peut-être aussi d'un Haydn, le génie des maîtres allemands, des Haendel, et des Gluck, gardait, au XVIIIe siècle, le reflet, pour ne pas dire l'empreinte, de l'idéal italien.

Elle allait s'imposer profondément à la jeune pensée de Mozart.

De la fin de 1769 au printemps de 1773, entre sa treizième et sa dix-septième année, Mozart se rendit trois fois en Italie, seul avec son père. Il fit représenter à Milan trois opéras : *Mitridate*, *Ascanio in Alba* et *Lucio Silla*. Ses premières lettres datent de cette époque et désormais, grâce à sa correspondance, c'est d'après

lui-même que nous pouvons le connaître. Il nous apparaît toujours, et toujours davantage, comme l'enfant que Grimm un jour avait appelé « l'une des plus aimables créatures qu'il y ait au monde. » « L'une des plus aimables, et des plus aimantes aussi. Le moindre billet adressé d'Italie à sa mère, à sa sœur, respire la grâce et la tendresse, l'innocence et la gaieté : « Mon cœur est ravi de joie, parce que je m'amuse tant en voyage... parce qu'il fait si chaud dans la voiture, et parce que notre cocher est un brave garçon[1]. »

Quelques mois après : « Je reste le même... Mais qui? Le même farceur, Wolfgang en Allemagne, Amadeo en Italie. » Entre deux répétitions d'un de ses opéras, le maestro de treize ans passait des heures soit à lire les *Mille et une nuits*, soit à « faire des pas anglais, des cabrioles et des pirouettes », et de tous les baisers qu'il envoyait à sa sœur, il priait toujours qu'elle en donnât deux ou trois à ses oiseaux. En ses lettres d'ailleurs, peu de récits pittoresques ou de « sensations d'Italie », rarement un détail comme celui-ci, qui fait image, et revient à la mémoire de tout musicien qui visite la basilique vaticane : « J'ai eu l'honneur de baiser le pied de saint Pierre à San Pietro, et, vu que j'ai le malheur d'être trop petit, on m'a soulevé à sa hauteur, moi en personne, votre vieux Wolfgang Mozart. » Depuis quelque cent cinquante ans, il se peut que le pied de

[1] *Lettres de Mozart*, traduction complète par M. Henri de Curzon. Paris, Hachette, 1888. C'est à ce recueil que nous emprunterons toutes nos citations.

bronze n'ait pas reçu de plus pur, et j'allais dire de plus divin baiser.

Wolfgang, qui regardait autour de lui comme un enfant, n'écoutait pas de même. On sait qu'il se rappela, pour l'avoir entendu une fois, certain *Miserere* de la chapelle Sixtine. Il retenait aussi promptement des opéras tout entiers et, quand il était empêché de les réentendre au théâtre, il pouvait, a-t-il dit, se les chanter en pensée à la maison. Chaque jour s'accomplissaient en lui des merveilles, dont il était seul à ne se point émerveiller. Nul orgueil, aucune vanité n'altérait l'ingénuité de son cœur. « L'opéra plaît », mande-t-il à sa sœur après le succès de son *Mitridate* à Milan, « Dieu en soit loué et béni. » Vingt ans plus tard, il n'annoncera pas avec moins de modestie le triomphe de *Don Giovanni*. Son dernier opéra milanais, *Lucio Silla*, devait être donné le 26 décembre. Le 5 de ce mois, il mande simplement : « Je n'ai plus à composer que quatorze morceaux. J'aurai fini. » Il se plaint seulement que les doigts lui fassent mal à force d'écrire des récitatifs. Rien n'interrompt ni ne retarde, non pas le travail, mais le jeu de sa pensée. Tous les bruits du dehors ne sauraient couvrir les voix qui chantent éternellement dans son âme : « Au-dessus de nous il y a un violoniste ; au-dessous, il y en a un autre ; à côté de nous, un maître de chant en train de donner une leçon, et, dans la dernière chambre, vis-à-vis de nous, un hautbois. Voilà qui inspire des idées. »

Les idées venaient pourtant, elles accouraient en foule.

A Lodi, le 15 mars 1770, Mozart écrit son premier quatuor. Dans les églises, quand il doit improviser à l'orgue, il faut lui frayer un passage à travers le peuple qui se presse pour l'entendre. A Milan comme à Venise, et à Bologne, à Florence, à Rome, à Naples, artistes et grands seigneurs l'accueillent et l'honorent. Le célèbre Père Martini lui prodigue ses avis et ses éloges. L'Académie de Bologne, celle de Vérone, le reçoivent parmi leurs membres après des épreuves pour lui triomphales, et le pape Clément XIV le nomme chevalier de l'Eperon d'or. Il n'est pas un opéra, pas un virtuose que, durant trois saisons, Mozart néglige d'écouter. Il s'enveloppe, s'imprègne de cet art italien que son art à lui, par une espèce d'affinité préétablie, ne vient pas contredire, mais plutôt couronner. Sensible à la beauté des voix, au talent des interprètes, même des virtuoses, autant et peut-être plus qu'au mérite des ouvrages, Mozart transcrit avec admiration tel « passage » exécuté par une fameuse cantatrice, la Bastardella. Ainsi, entre le jeune voyageur et la vieille terre sacrée, je ne sais quel dialogue mystérieux se poursuit. On croirait que le génie de l'Allemagne et celui de l'Italie préparent les noces idéales — uniques assurément dans l'histoire de notre art — dont l'œuvre de Mozart sera le fruit merveilleux.

IV

Pendant ses trois années qu'on pourrait appeler italiennes, Mozart était revenu deux fois à Salzbourg. Son

second retour (décembre 1771) fut suivi de très près par la mort de son premier maître. Le prince-archevêque Sigismond de Schrattenbach, saint homme et bon musicien, avait conféré le titre de *Concertmeister* au petit Mozart partant pour l'Italie. Mais il ne paraît pas avoir connu son jeune et charmant serviteur. C'est dommage. On dit qu'il n'était pas incapable de comprendre et d'aimer celui que son indigne successeur allait, durant deux longues années, mépriser, outrager et haïr.

La nomination du comte Jérôme de Colloredo fut accueillie par les Salzbourgeois comme un malheur public. Ils avaient raison de craindre, et le nouvel archevêque le leur fit bientôt voir. Cet homme au visage pâle comme la mort, aux yeux gris, dont l'un ne s'ouvrait qu'à peine, portait sous sa robe de prêtre un cœur orgueilleux et dur. Inaccessible, impitoyable même aux humbles et aux petits, il ne fut pas le maître, mais le tyran, le bourreau de Mozart. Longuement, opiniâtrement, par inintelligence ou par inimitié, peut-être par l'une et l'autre à la fois, il pécha contre l'esprit, l'esprit divin que, sous une figure exquise, le Seigneur avait envoyé vers lui.

De son retour d'Italie jusqu'en 1777, Mozart n'eut que deux fois l'occasion et la permission de se soustraire un moment à son service, ou à sa servitude, et, comme il disait lui-même, de « souffler » un peu. En 1773, il passa quelques jours à Vienne; trois mois, en 1775, à Munich. Il y fit représenter avec éclat un opéra, *La Finta Giardiniera*, qu'il avait été chargé d'écrire pour la

saison de carnaval. Le reste de ces quatre années, il vécut à Salzbourg et, de jour en jour, pour toutes sortes de raisons, il reconnut l'impossibilité d'y vivre. Ayant tout à souffrir de son prince, il ne pouvait rien espérer, ni la gloire, ni la fortune, de ses concitoyens. Dans un billet de cette époque, il parle, non sans ironie, de certaines gens qui n'ont rien vu de leur vie que Salzbourg et Innsprück. « Que de fois, écrit-il encore au P. Martini, oh ! que de fois je sens le désir d'être plus près de vous, afin de pouvoir m'entretenir avec votre révérendissime Paternité ! Je vis dans un pays où la musique fait très peu fortune... Pour le théâtre, nous sommes en peine par manque de chanteurs. »

Quelques lignes plus bas, il ajoute : « Je m'amuse pour le moment à écrire de la musique d'église et de chambre. » Étant donnée l'abondance de son œuvre pendant cette période, il faut croire qu'il s'amusait véritablement comme un roi, comme un dieu. Il prodiguait sonates et concertos, motets et litanies, messes brèves et solennelles, celles-ci à grand orchestre, selon l'usage — ou l'abus — du temps, « avec timbales et trompettes de guerre. » Ajoutez-y les sérénades et les « divertissements » les plus variés, les pièces de circonstances et de toutes circonstances, pour « académies » et pour anniversaires ou cérémonies, musique « de table » et musique de noces. En un mot, à la vie quotidienne, publique ou privée, de Salzbourg, se mêlait de plus en plus l'âme de Mozart. Son génie unique animait, emplissait la ville entière et finissait par la déborder.

En cette atmosphère saturée de lui-même, l'adolescent étouffait chaque jour davantage. Son maître ne relâchait rien de sa rigueur et de son avarice. Il payait vingt-cinq francs par mois les vingt ans de Mozart. Ceux-ci tout de même finirent par lui échapper. Le 28 août 1777, sur une requête encore plus humble et plus pressante que toutes les autres, la dure main de l'archevêque écrivit ces mots : « Permis au père et au fils d'aller chercher fortune ailleurs ».

Par prudence, et pour sauvegarder au moins ses intérêts à lui, le père demeura. Avec le fils, si jeune encore et si précieux, pour défendre de tout mal et son corps et son âme, c'est la mère qui dut quitter Salzbourg. Elle n'y revint jamais. Dès le 23 septembre, sur la route de Munich, Wolfgang écrit avec la bonne humeur et la gravité, avec la tendresse familiale et la foi religieuse qui se mêleront toujours en lui : « *Viviamo come principi* (nous vivons comme des princes), et rien ne nous manque, que papa. Allons ! Dieu le veut ainsi. Tout s'arrangera bien..... Nous prions tous deux papa de faire bien attention à sa santé, de ne pas sortir de trop bonne heure le matin, de ne pas se faire de chagrin, de bien rire, d'être gai et toujours joyeux en pensant que, si le mufti H. C. [1] n'est qu'un misérable, Dieu, du moins, est compatissant, miséricordieux et charitable. »

Ainsi, le mélodieux pèlerin reprenait sa vie errante, incertaine, à la fois triomphale et précaire. Il retrouvait

[1] Hieronymus Colloredo, l'archevêque.

à Munich les succès et les déboires accoutumés, l'espérance, éternellement fugitive, d'obtenir un « emploi » ou une « situation », comme on dit, en termes toujours déplaisants, mais plus que jamais odieux quand on parle d'un Mozart.

Les lettres de Munich nous montrent pour la première fois le génie de Wolfgang partagé, tel qu'il le fut toujours, entre l'idéal italien et l'idéal allemand. « Ils n'ont pas encore de pièces originales ici. Ils voudraient bien pouvoir donner bientôt un *opéra seria* allemand et l'on souhaite fort que ce soit moi qui le compose. » Il se sentait capable, — et il le proposait — et proposait d'en composer plus d'un : quatre au besoin chaque année, sérieux ou bouffes. En dédaignant des offres pareilles, l'électeur de Bavière manqua l'occasion et l'honneur de voir naître auprès de lui, chez lui, l'opéra national allemand. Mais, aux instances de Wolfgang et de ses protecteurs, le prince répondait invariablement : « Il n'y a point de vacance. Et puis c'est encore trop tôt. Que Mozart se rende célèbre » (comme s'il ne l'était pas déjà). « Qu'il aille en Italie » (comme s'il n'en était pas déjà revenu). Alors le désir d'y retourner pressait de nouveau le musicien hésitant. « Quand j'y pense sérieusement, il n'y a certes pas de pays où j'aie reçu tant d'honneurs. Et puis on a un si grand crédit lorsqu'on a écrit des opéras en Italie !... A composer un opéra pour Naples, on se fait plus d'honneur qu'à donner cent concerts en Allemagne... Enfin, je serai plus heureux parce que j'aurai à composer, ce qui est mon unique joie et ma seule passion... Rien

que d'entendre parler d'un opéra, d'être au théâtre et d'entendre chanter, me voilà tout hors de moi. »

A Munich, puis à Augsbourg, il souffrait de ne donner que des concerts, de ne faire métier que de virtuose, même de virtuose prodigieux. Il jouait partout et de tout, orgue, clavecin, violon, quelquefois pendant des après-midi ou des soirées entières. Ses lettres nous disent, avec autant de sincérité que de simplicité, les miracles accomplis par ses mains. « Le soir, au souper, je jouai le concerto de Strasbourg (pour violon). Cela alla comme de l'huile. Tout le monde loua la beauté et la pureté de mes sons. Après, on apporta un petit piano clavicorde ; je préludai et je jouai une sonate, puis des variations..... Un des religieux (c'était dans un couvent) me proposa un thème. Je me mis à le développer, et, au beau milieu, (la fugue était en *sol* mineur), je commençai en *sol* majeur un motif sur un mode tout à fait gai, quoique de la même mesure ; puis, je repris le thème, mais à rebours. A la fin, l'idée me vint que je pourrais peut-être employer aussi, en sujet de fugue, le motif gai. Je ne me le demandai pas longtemps, mais le fis ; aussitôt... Quelqu'un apporta une sonate fuguée... « Messieurs, c'en est trop, il faut que je l'avoue ; je ne vais pas pouvoir jouer cette sonate-là du premier coup. — Oui, c'est ce que je crois aussi, dit le Doyen. — Mais pourtant, repris-je, je veux l'essayer... Et j'entendis tout le temps, derrière moi, le Doyen qui disait « Oh ! le petit gredin, oh ! le petit coquin ! » Je jouai jusqu'à onze heures, toujours bombardé et pour

ainsi dire assiégé uniquement de sujets de fugue. »

Programme d'une autre séance : « Qu'est-ce que papa pense que nous avons joué en premier après la symphonie? Le concerto à trois pianos... Après, j'ai joué seul la dernière sonate en *ré*... puis mon concerto en *si* bémol, puis seul, de nouveau, et en style d'orgue, une fugue en *ut* mineur, et, tout à coup une magnifique sonate en *ut* majeur, improvisée, et un rondo pour finir. Il y eut alors un bruit, un vacarme indescriptible. M. Stein n'arrêtait pas de faire des mines et des grimaces d'admiration, M. Demmler ne pouvait s'empêcher de rire sans cesse. C'est un homme si bizarre, que quand quelque chose lui plaît tout à fait, il ne peut s'empêcher de rire d'une manière effroyable. Avec moi, il commençait même à jurer. »

Toutes ces lettres de la vingtième année respirent la joie de vivre et de créer. Joie sans orgueil toujours, jamais sans fierté. Mozart entend désormais qu'on le respecte autant qu'on l'aime. Il sait donner, quand il le faut, à des sots, à des insolents tels que M. le bourgmestre et MM. les « Patriciens » d'Augsbourg, la ville natale de son père, de justes et rudes leçons.

Avec cela, rien ne le rebute ou ne l'abat. Un de ses concerts a rapporté quatre-vingt dix florins; un autre, devinez combien : deux ducats. « Que papa vive sans inquiétude. J'ai continuellement Dieu devant les yeux. Je reconnais sa toute-puissance et je redoute sa colère; mais je connais aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde pour ses créatures : il n'abandonnera jamais

ses serviteurs. Si les choses vont suivant sa volonté, elles iront aussi suivant la mienne; ainsi, je ne puis manquer d'être content et satisfait. »

Une telle foi, de telles espérances, ne trompent jamais ceux qui jamais ne les trahissent. Mozart, toute sa vie, leur est demeuré fidèle, et nous verrons jusqu'à la fin de sa carrière son âme s'élever avec son génie.

Entre tant de villes d'Allemagne où passa la jeunesse de Mozart, et qui la laissèrent passer, Mannheim est plus digne que toute autre de mémoire et presque de piété: c'est à Mannheim que le futur musicien de *Don Giovanni* goûta la douceur et l'amertune de son premier amour.

Mannheim, qui ne sut pas garder Mozart, l'accueillit du moins à merveille et flatta pour un moment son immortelle, hélas ! et son inutile espérance. Il apprit beaucoup à Mannheim, et comme il apprenait toujours : moins par le travail scholastique, que par l'expérience et par la vie elle-même : une vie active, ardente, vouée tout entière au commerce quotidien des œuvres et des hommes, de la musique et des musiciens. Dans l'aimable cité palatine où il était venu enfant, le jeune Wolfgang retrouva d'anciennes connaissances. Il y fit de nouvelles et très chères, trop chères amitiés. « Je suis tous les jours chez Cannabich », écrit-il à son père. Cannabich était le directeur de l'orchestre du Prince. En cette maison devenue sienne, Mozart rencontrait la plupart des artistes de la ville : le violoniste Danner, Ramm le hautbois, Wendling et Lang, qui jouaient l'un de la flûte,



Reproduction autorisée par le Mozarteum.

PORTRAIT DE MOZART ENFANT, 1762

l'autre du cor. Et puis, et surtout, Cannabich avait une fille, une enfant de treize ans. La petite Rose jouait fort gentiment du piano. Mozart voulut être son maître. Il écrivit une sonate non seulement pour elle, mais d'après elle. « Dès le second jour que j'étais ici, j'avais terminé l'*allegro*, par conséquent n'ayant encore vu qu'une seule fois Mlle Cannabich. Le jeune Danner me demanda alors comment je comptais faire l'*andante*. « Je veux le composer tout à fait d'après le caractère de Mlle Rose. » Quand je le jouai, il plut entièrement. Le jeune Danner raconta alors ce que j'avais dit. Et c'est la vérité : tel est l'*andante*, telle est Mlle Cannabich. »

Très peu de jours après, Mozart venait annoncer à ses amis qu'il avait résolu de partir. « C'était l'heure de la leçon... Aujourd'hui, fit la petite, il faut étudier bien raisonnablement. — Je crois bien, répliquai-je, car cela ne durera plus longtemps. — Comment? Comment cela? Pourquoi? — Elle alla vers sa mère, qui lui dit la chose... Là-dessus, elle se mit, toute sérieuse, à jouer ma sonate. Je n'ai pu retenir mes larmes. Alors des larmes vinrent aussi aux yeux de la mère, de la fille et de M. S..., car elle jouait justement ma sonate, et c'est elle qui est la favorite de toute la maison. « Écoutez, dit M. S..., si M. le maître de chapelle s'en va, il va nous faire tous pleurer. »

Et pourquoi voulait-il s'en aller, « M. le maître de chapelle »? Justement parce que ce titre, que lui donnaient ses amis, le prince-électeur, après tant d'autres princes, s'obstinait à le lui refuser; parce que une fois

encore, comme les plus humbles ouvriers, l'ouvrier divin qu'était Mozart demandait littéralement « du travail » et n'en pouvait obtenir.

Le désir de se fixer le tourmentait sans trêve : « Dès que je sais, d'une manière à peu près certaine, ou très probable, que je devrai quitter un endroit, je n'ai plus une heure de repos ». A l'époque où nous sommes parvenus, en 1777, Mozart devait attendre trois années encore, trois années inquiètes, errantes, l'heure de se reposer. Et même alors, quand il aura fini par s'établir à Vienne, nous verrons comment il se reposera. Pour le moment, c'est à Paris qu'il a résolu de se rendre, avec sa mère. Les artistes de Mannheim devenus ses amis, les Wendling et les Ramm, l'y emmènent et lui répondent du succès. Wendling a été déjà deux fois à Paris, « le seul endroit où l'on gagne de l'argent et où l'on puisse vraiment se faire honneur. » Ramm, le hautbois, « est un brave, joyeux et digne homme, ... qui a déjà beaucoup voyagé et qui, par suite, a beaucoup d'expérience. »

Ainsi tout est décidé, tout est prêt. Mozart va partir, il part... Mais non, tout est changé, Mozart ne partira pas; ou du moins, s'il quitte Mannheim, ce n'est plus Paris qui l'attire, ni les mêmes amis qu'il suivra.

Ceux-là maintenant, et tout à coup, voici qu'il aurait peur, dit-il, et même un peu honte de les suivre. « Maman et moi nous avons causé ensemble et nous sommes tombés d'accord que la vie des Wendling ne nous plaît pas du tout. Wendling est un très brave et très excellent homme,

mais malheureusement pas religieux, et toute sa maison est comme lui. On le dit assez, du reste, que sa fille a été une courtisane. Ramm est un brave homme, mais libertin. Je me connais assez, je sais que j'ai assez de religion pour ne faire certainement jamais rien que je ne puisse faire devant le monde entier ; mais je suis effrayé à la seule idée d'un voyage en compagnie d'hommes dont la manière de penser est si éloignée de la mienne et de celle de tous les honnêtes gens. »

Derrière ces scrupules et ces prétextes, une raison se cachait, une raison du cœur. Mozart s'était épris d'Aloysia Weber, l'une des filles de Fridolin Weber, copiste et souffleur du théâtre de Mannheim. Elle avait quinze ans, « une voix belle et pure », avec un talent égal à sa voix. Du jour où Mozart commence à parler d'elle dans ses lettres (17 janvier 1778), il ne parle plus que d'elle et des siens. Ils ont fait tous ensemble une excursion, ou plutôt une tournée de quelques jours à Kircheim-Boland, résidence de la princesse d'Orange. La « pauvre chère Weber » a déployé là tout son talent, tous ses talents plutôt, car elle ne joue pas moins bien du piano qu'elle ne chante. Mozart n'a jamais rencontré jusqu'ici, fût-ce en Italie, de plus admirable interprète. C'est en Italie, au pays de son éternel désir, qu'il veut retourner avec elle, avec eux, car sa tendresse s'étend sur toute la famille, sur cette nombreuse, honnête famille, « écrasée de soucis », dont l'amoureux et généreux enfant n'a plus d'autre souci lui-même, que d'assurer et de partager l'avenir.

Raison du cœur, avons-nous dit, et qu'allait refuser de connaître, ou d'admettre, un père que Mozart appelait quelquefois sa « Raison souveraine ». Déjà, bien que plus indulgente, la raison maternelle était elle-même alarmée. Au bas d'une lettre de son fils, la mère de Mozart avait ajouté ces mots : « Mon cher mari, tu verras d'après cette lettre que lorsque Wolfgang a fait connaissance avec de nouvelles personnes, il donnerait aussitôt pour elles et son sang et sa vie. Il est vrai qu'ELLE chante d'une manière incomparable, mais on ne doit pourtant pas négliger tout à fait ses propres intérêts... La société de Wendling et de Ramm ne m'avait jamais plu, mais je m'étais abstenue de toute remontrance ... Dès qu'il (Wolfgang) a connu les Weber, il a tout à fait changé de sentiment... A toi de décider ce qu'il faut faire. »

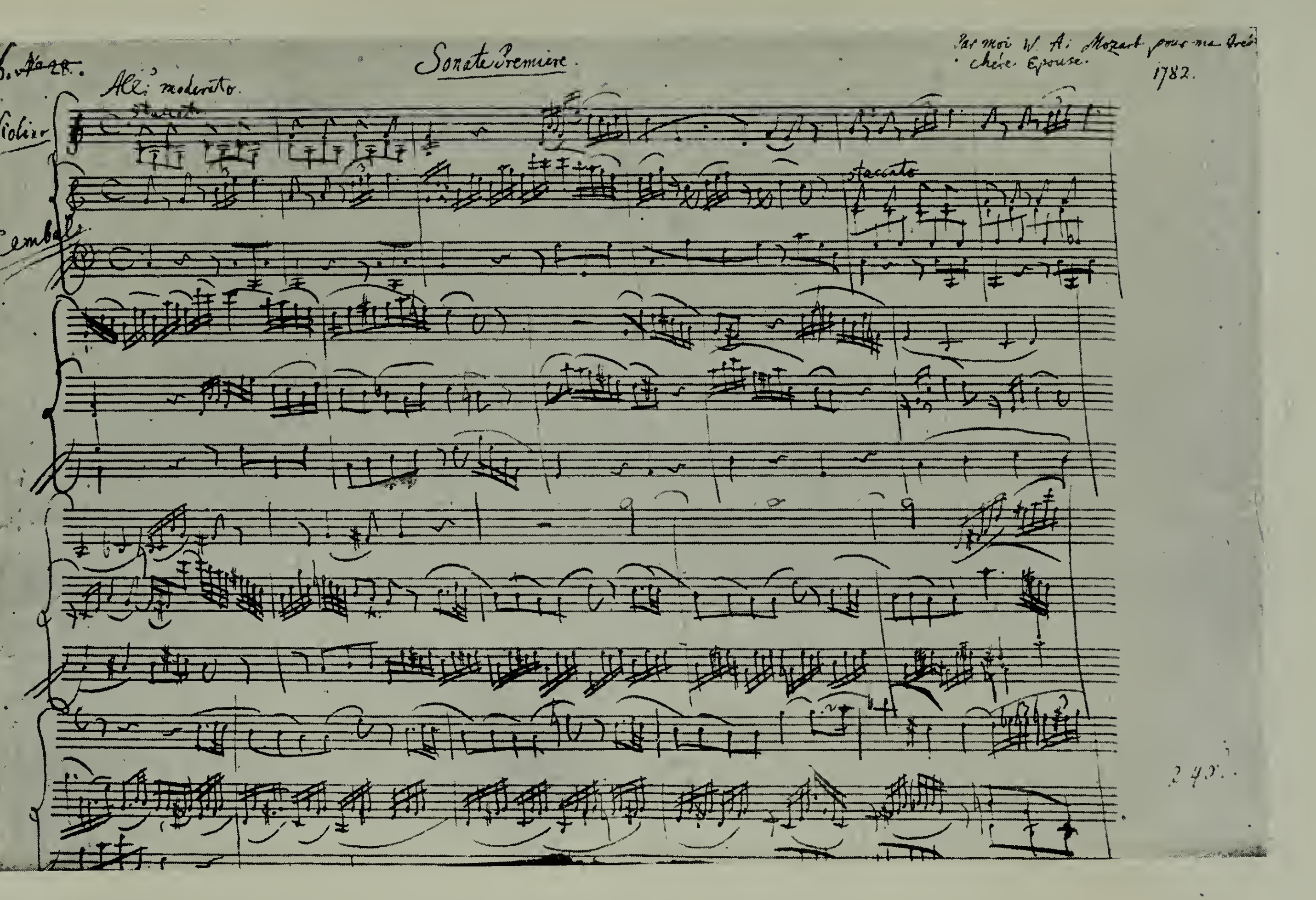
La décision fut promptement prise. Avec beaucoup de sens et peut-être trop de rudesse, en une lettre où se mêlaient aux plus sages conseils des soupçons, voire des reproches injustes, Léopold Mozart éveilla Wolfgang de son rêve. Il lui représentait avec vivacité leur situation depuis trop longtemps précaire, le peu de profit que tant de voyages et de travaux avaient jusqu'ici rapporté. Quels succès pouvait attendre en Italie, eût-elle même le talent de la Gabrielli ou de la de Amicis, une cantatrice aussi jeune qu'Aloyse, et qui n'avait jamais paru sur le théâtre? Le père se gardait bien d'omettre le danger que ferait courir à la réputation d'un artiste honnête et chrétien comme son fils, une tournée entre-

prise dans la compagnie d'un inconnu et de ses filles. Enfin, ne serait-ce pas, de la part de Wolfgang, autant qu'une folie, une faute, et plus que légère, de sacrifier à la douceur, à la violence même d'un juvénile et peut-être éphémère amour, ses intérêts et ceux de ses parents, l'avenir de son génie et l'urgence de son devoir. « Tu te dois compte à toi-même, concluait gravement le père, des dons extraordinaires que t'a prodigués le bon Dieu. C'est à toi de choisir si tu veux devenir un musicien vulgaire et que le monde oublie, ou bien un maître de chapelle illustre dont se souviendra l'avenir. »

A tant de raisons, et de tout ordre, les unes morales et les autres pratiques, peut-être même intéressées, comment Wolfgang aurait-il pu résister? Il choisit donc, et choisit d'obéir. Mais autant il montra dans sa soumission de piété filiale, de grâce souriante et gentiment héroïque, autant il apporta de chaleur et de noblesse à se justifier. « Je vous en prie, écrit-il à son père, croyez de moi tout ce que vous voudrez, excepté du mal. Il y a des gens qui s'imaginent qu'il est impossible d'aimer une fille pauvre sans de mauvais desseins, et ce beau mot de *maîtresse* est vraiment bien joli. Je ne suis ni un X... ni un Z... ; je suis un Mozart, mais un jeune et sage Mozart. Parmi tant de défauts, j'ai aussi celui de croire toujours que les amis qui me connaissent, me connaissent ; et en ce cas je n'ai pas besoin de beaucoup de paroles. Et s'ils ne me connaissent pas, oh ! alors, où pourrais-je trouver assez de paroles ?... Tout cela n'est pas à votre adresse, mon cher papa. »

Le « cher papa » lui-même n'a pourtant pas toujours ni tout à fait connu son enfant. Ici, pour la première fois, il a douté de lui; entre le père et le fils un premier nuage passe, et sans doute il ne fait que passer; mais d'autres viendront un jour, qui ne se dissiperont pas. En attendant, Wolfgang est incapable de retrancher, de relâcher rien de son respect et de sa sollicitude filiale. Il s'inquiète et s'afflige de savoir son père vêtu pauvrement. Les dernières lettres de Mannheim respirent une douceur avec une tristesse infinie. Wolfgang prend congé de ses amis: des Cannabich, hélas! et des autres aussi. Les premiers remercièrent à peine le maître de leur fille; mais les Weber montrèrent plus de gratitude. « Mlle Weber m'a tricoté, par bon cœur, deux paires de mitaines, dont elle m'a fait présent... Le père m'a offert les comédies de Molière... Le jour qui a précédé mon départ, ils ont voulu m'avoir encore à souper. Mais comme j'étais forcé d'être à la maison, cela n'a pu se faire. J'ai dû pourtant leur accorder deux heures avant le repas. Ils n'ont pas cessé de me remercier, disant qu'ils auraient seulement désiré être en état de me témoigner leur reconnaissance. Quand je partis, tous pleurèrent. Je vous demande pardon, mais les larmes me viennent aux yeux quand j'y pense. Lui descendit l'escalier avec moi, resta sous le porche jusqu'à ce que j'eusse tourné le coin de la rue, et me cria encore adieu. »

C'est ainsi que Mozart pour la seconde fois se dirigea vers Paris. Il y portait un cœur moins résigné que soumis, où se mêlaient aux soucis anciens une jeune douleur.



AUTOGRAPHE DE W.-A. MOZART

(Collection Ch. Malherbe.)

Loin de le consoler ou seulement de le distraire, Paris lui réservait une autre et plus cruelle épreuve. Trois mois après leur arrivée, en juillet 1778, Wolfgang perdit sa mère. Admirables de sincérité, d'ingénuité même, car un sourire d'enfant y brille à travers les larmes; admirables de piété filiale et de piété chrétienne, ses lettres montrent combien il ressentit son malheur et comment il le supporta. Le coup lui dût être plus rude encore en pays étranger. Et, de tous les pays, aucun ne fut comme le nôtre étranger, pour ne pas dire odieux à Mozart. Pourquoi ne pas le dire, lui-même l'ayant dit tant de fois. Il nous a dédaignés, dénigrés, détestés en tout. Il n'écrivit chez nous et pour nous que peu de chose : le ballet des *Petits Riens* et deux symphonies, jouées au concert spirituel avec le plus grand succès. Mais il a beaucoup écrit contre nous, et dans un esprit que ce peu de lignes suffit à révéler : « Si Paris était un lieu où les gens eussent des oreilles, du cœur pour sentir et tant soit peu d'intelligence et de goût pour la musique, je rirais de bon cœur de tout cela. Mais je ne suis entouré que de brutes et d'imbéciles (au point de vue de la musique). Et comment en pourrait-il être autrement? Dans toutes leurs actions, leurs désirs et leurs passions, ils sont les mêmes. Il n'y a vraiment pas au monde un lieu comme Paris. Et ne croyez pas que j'extravague quand je parle en ces termes de la musique d'ici. Adressez-vous à qui vous voudrez — excepté à un Français de naissance et pourvu que ce soit quelqu'un à qui on puisse s'adresser — on vous dira la même chose. »

« *Tout cela* », dont le pauvre Mozart se plaint et nous accuse, c'était l'habituel fardeau de soucis et de peines qu'en son pays même il avait constamment porté. « *Tout cela* », c'était l'indifférence d'un impresario de théâtre ou de concert, la sottise, la ladrerie ou la grossièreté d'un grand seigneur comme le duc de Guines; l'inintelligence et l'inattention d'un auditoire mondain comme chez la duchesse de Chabot. Mais en réalité je ne vois pas que pour Mozart — je veux dire contre lui — « *tout cela* » ait été français plutôt qu'allemand, et que ses compatriotes l'aient beaucoup mieux compris et plus honoré que les nôtres. Il n'était pas nôtre, de naissance du moins, ce baron Grimm, dont Mozart aujourd'hui se plaint autant que jadis il s'en était loué. Si notre Grétry, dans ses Mémoires, ne parle pas de Mozart, notre Gossec dit-il, fut son « très bon ami ». Enfin et surtout, c'est une archiduchesse d'Autriche, assise sur le trône de France, qui ne daigna même point l'entendre, ou seulement s'enquérir si ce jeune homme aux yeux bleus, aux mains harmonieuses, et qui venait de son pays, n'était pas son petit amoureux d'autrefois.

A notre contact et par contraste avec nous, avec notre caractère, notre esprit et nos mœurs — lesquelles alors n'avaient rien de sévère — Mozart sentait encore s'accroître la pureté de son âme, s'affirmer et s'exalter, en même temps que sa foi religieuse, la conscience et l'orgueil de sa race. « Ce qui me ranime le plus et me conserve bon courage, c'est que je suis un honnête Allemand. » Ailleurs : « Je demande tous les jours au Dieu tout-

puissant qu'il me fasse la grâce de tout supporter ici avec constance, de me faire honneur à moi et à toute la nation allemande, puisque tout est pour sa plus grande gloire. Je le supplie de m'accorder de faire ma fortune et de gagner beaucoup d'argent, afin d'être en état de vous aider à sortir de votre position, si triste actuellement, et pour que nous puissions vivre heureux et contents tous ensemble. Du reste, que sa volonté soit faite sur la terre comme au ciel. »

Au terme ou plutôt au faîte de ses vœux et de ses espérances, Mozart, de loin, croyait encore voir briller l'étoile d'amour. Aloysia n'avait pas cessé d'occuper et de posséder son cœur. Cent fois, dans ses lettres, il parle d'elle à son père, pour la dépeindre ou la défendre, pour le convaincre ou le désarmer. Fidèle à sa passion, il l'est également à son génie et à son travail. Concerts publics ou privés, leçons au prix le plus modeste, rien ne l'humilie ni ne le rebute en ce Paris qu'il déteste, mais où s'obstine et se raidit sa volonté de réussir.

Il y serait demeuré plus longtemps ; mais son père, qui l'y avait envoyé d'office, ne souhaitait plus que de l'y soustraire et de le revoir. Toujours soumis, Wolfgang reprit donc le chemin de Salzbourg : chemin d'écolier, ou d'amoureux, qui passait par Mannheim et Munich. A Mannheim, il ne retrouva que les Cannabich et non les Weber, Aloyse ayant été engagée au théâtre de Munich. A Munich, hélas ! c'est Aloyse qu'il ne retrouva plus elle-même. Lorsqu'il entra, l'ingrate le regarda comme un étranger. Il ne fallut que ce regard.

La flamme avait été vive ; elle s'éteignit brusquement, Wolfgang se mit au piano et, d'une voix qui sut ne pas trembler, il chanta : « Je quitte sans regret fille qui me dédaigne. » Quelques jours après il rentrait à Salzbourg, aussi pauvre et plus malheureux qu'il n'en était parti.

V

Salzbourg ! Encore Salzbourg ! Salzbourg, ce « pays de gueux ! » (*Bettelort*) ; Salzbourg, où, plutôt que devant les indigènes, Mozart eût préféré jouer devant les chaises et les tables ! Salzbourg et ses habitants ! Salzbourg et son archevêque surtout, dont le joug pèse de plus en plus lourd sur un front de plus en plus fier ! Maître de concert, organiste de la cathédrale et de la cour, Mozart eût peut-être continué longtemps d'écrire des grand'-messes pour l'église et des opérettes pour les comédiens ambulants de passage à Salzbourg, quand l'électeur de Bavière (c'était l'ancien électeur Palatin Charles-Théodore) le pria de venir composer l'opéra que devait représenter, au printemps de 1781, le théâtre de Munich. Ce fut *Idoménée*. L'ouvrage eut un succès retentissant et le bruit en alla jusqu'à Vienne. Aussitôt l'ombrageux archevêque de Salzbourg, qui s'y trouvait alors, se hâta de rappeler, ou plutôt de reprendre, comme son bien, comme sa chose, un serviteur qui décidément ne laissait pas de faire quelque honneur à son maître.

La reprise fut terrible, atroce même. Mais, pour le bonheur de Mozart, elle dura peu. « Maintenant, écrit

Mozart, le lendemain de son arrivée à Vienne (mars 1781), maintenant parlons de l'archevêque. » Traité chez lui, par lui, comme les domestiques, l'auteur d'*Idoménée* prenait ses repas avec eux. « Messieurs les deux valets de chambre sont placés au haut bout de la table. J'ai du moins l'honneur d'être assis avant les cuisiniers... On fait de grossières et stupides plaisanteries, mais personne n'en fait avec moi, parce que je ne dis pas un mot, et quand je suis forcé de dire quelque chose, je parle toujours avec la plus grande gravité. Dès que j'ai fini de manger, je passe mon chemin. » L'archevêque, en outre, prétendait se réserver, à lui seul, des services qu'il payait chichement. Au théâtre, au concert, Mozart ne pouvait se faire entendre sans la permission de son maître. Enfin le moment approchait — redoutable entre tous — de retourner à Salzbourg avec le prélat et de quitter Vienne, sans même en avoir essayé la conquête. C'est à propos de ce retour que la crise décisive éclata. L'archevêque en vint aux plus honteuses extrémités. « Tout d'une haleine il se mit à me dire que j'étais le drôle le plus débauché qu'il connût, que personne ne le servait si mal que moi... Impossible de placer un mot ; cela marchait comme un incendie... Il m'a menti en pleine figure, m'a appelé gueux, parasite, crétin... A la fin, lorsque mon sang fut par trop en ébullition, je lui dis : « Ainsi votre Grandeur n'est pas contente de moi ? — Quoi ! Est-ce qu'on veut me menacer? Crétin ! Oh ! le crétin ! Voilà la porte, la voilà, je ne veux plus rien avoir affaire avec un pareil misérable. »

Quelque chose pourtant restait à faire, et de plus ignoble encore. Un chambellan de l'archevêque, un grand seigneur, s'en chargea. L'histoire a retenu le nom du comte Arco. C'est ainsi que s'appelait l'homme par lequel fut chassé, littéralement comme un chien, à coups de pied, l'homme qui s'appelait Mozart.

« Je n'ai plus le malheur, écrit Mozart à son père, d'être au service de Salzbourg. Aujourd'hui est l'heureux jour de ma délivrance. » Il se retrouve enfin, il se reprend lui-même. Enfin, comme dit l'Ecriture, il va posséder son âme. Mais, comme elle dit également, ce n'est que dans la patience, dans l'épreuve et dans la misère qu'il la possédera.

Mozart a vingt-cinq ans. Dix années seulement lui restent à vivre, et c'est à Vienne, sauf de rares absences, qu'il les vivra. Il a quitté « le service de Salzbourg ». Mais celui de Vienne, hélas ! ne lui sera pas beaucoup plus doux. Incapable, non de le comprendre, car Joseph II était musicien, mais de le choisir et d'imposer son choix, l'empereur se l'attachera, de trop loin, par un titre dont l'honneur sera banal, et médiocre le profit. La rupture avec l'archevêque d'abord, puis le nouvel amour de Wolfgang et son mariage, tout cela finira par éloigner de lui son père et relâcher des liens qui les unissaient jadis étroitement. L'intrigue, la cabale s'élèveront avec et contre son génie. Après le musicien d'*Idoménée*, celui de l'*Enlèvement au sérail*, des *Noces de Figaro* et de *Don Juan*, de la *Flûte Enchantée* et de *Còsi fan tutte*, usera ses dernières forces dans la poursuite — inutile



CONSTANCE MOZART, NÉE WEBER

(D'après le portrait à l'huile peint en 1789 par son beau-frère Lange, à Vienne.)

et désespérée — des bénéfices et des faveurs. Mozart ne trouvera pas assez de leçons pour nourrir Mozart, et le temps de ses plus purs chefs-d'œuvre sera celui de son plus affreux dénuement et de sa misérable mort.

Parmi tant de souffrances, pour le fils admirable qu'était Mozart, la souffrance filiale ne dut pas être la moins amère. Dans sa querelle avec l'archevêque, il vit son père se déclarer contre lui, et la crainte, l'intérêt, l'emporter sur la dignité paternelle. Aux reproches de ce père inquiet, pour ne pas dire ingrat, Wolfgang répondait avec un respect, une tendresse inaltérable, où perçait néanmoins une généreuse émotion : « Je ne sais par où commencer, mon cher père, car je ne puis encore revenir de mon étonnement, et jamais je ne le pourrai, si vous continuez de penser et d'écrire de même... Je dois vous avouer que je ne reconnais mon père dans aucune des lignes de votre lettre... C'est bien un père... mais non le meilleur des pères, le plus affectueux, le plus soucieux de son honneur et de l'honneur de ses enfants, en un mot ce n'est pas *mon* père. »

Ce ne l'était plus en effet, et pour d'autres motifs encore. Autant qu'à Mozart outragé, son père, son vrai père, allait manquer à Mozart amoureux.

En quittant l'archevêque, Wolfgang s'était réfugié dans la famille Weber. Le père était mort. La coquette Aloyse avait quitté la maison et, devenue la femme du comédien Lange, elle chantait à l'Opéra. La mère et ses trois autres filles, Josépha, Constance et Sophie, tenaient

une petite pension à l'enseigne de l'*Œil de Dieu*. Elles y reçurent volontiers leur ami solitaire et malheureux. Bientôt les derniers souvenirs d'Aloyse achevèrent de s'effacer devant le charme présent de la gentille et sage Constance. « Elle n'est pas laide, mais cependant rien moins que belle... Toute sa beauté consiste en deux petits yeux noirs et en une belle tournure. Elle n'a pas de vivacité d'esprit, mais assez de bon sens pour pouvoir remplir ses devoirs d'épouse et de mère. Elle n'est pas portée à la dépense,... au contraire, elle est habituée à s'habiller très simplement... Elle s'entend à tenir un ménage,... elle a le meilleur cœur du monde... je l'aime et elle m'aime de tout son cœur. Dites-moi si je pourrais désirer une meilleure femme. »

Que n'a-t-on pas raconté naguère des amours de Mozart, de ses innombrables et folles amours ! C'était un beau sujet pour la légende. Aujourd'hui c'en est un pour l'histoire, que son unique et légitime amour.

Tout s'opposa d'abord aux vœux de Mozart et, pardessus tout, la volonté paternelle. Mais son génie du moins conspirait avec ses désirs. Au temps de ses douces et tristes fiançailles, il écrivait l'*Enlèvement au sérail*, dont l'héroïne s'appelait également Constance. Ainsi Mozart pouvait donner tout son art et toute son âme ensemble à sa bien-aimée, idéale et vivante à la fois.

Peu de jours après la représentation et le succès de son œuvre, Constance devint sa femme (août 1782). Une amie dévouée avait servi leur amour. Elle assura leur hymen, qui fut célébré, dit-on, parmi des sourires

et des larmes. La bénédiction paternelle y manquait. Elle arriva pourtant, mais tardive, et jamais plus jusqu'à sa mort, en dépit d'une ou deux visites réciproques et vaines, malgré tout le respect et la piété filiale de Wolfgang, jamais le père ne rouvrit tout entier son cœur à son enfant.

Constance donna le sien sans réserve à son époux. De ce cœur, « le meilleur du monde » Mozart s'est-il toujours et tout à fait contenté ! Faut-il croire que sa vie conjugale ne fut pas aussi parfaitement pure que sa vie de jeune homme ? Constance, devenue veuve et remariée, aurait parlé, dit-on de « peccadilles ». Elle ajoutait, il est vrai, que son mari les avouait lui-même et qu'elle n'avait jamais pu, tant il était aimable, s'empêcher de les lui pardonner aussitôt. Apparemment elles étaient légères et tous les témoignages contemporains attestent que rien ne bannit jamais de ce foyer la joie, l'espérance et l'amour.

De la part de Mozart, (ses lettres exquises sont là pour en témoigner), c'était et ce fut jusqu'à la fin le plus attentif et le plus dévoué, le plus tendre et le plus attendrissant, le plus délicat et le plus délicieux amour. « *For worse and for better* », disent les Anglais du mariage, « l'union pour le pire et pour le mieux ». Wolfgang et Constance ne connurent guère ensemble que le pire. Ils le supportèrent non seulement avec vaillance, mais avec gaîté. Dans le courage, et je dirai volontiers dans l'héroïsme de Mozart, il y eut toujours quelque chose de juvénile, d'allègre et de souriant.

Vienne, on le sait, ne lui donna ni le repos, ni la fortune, ni la gloire. A Vienne, les *Noces de Figaro* (1786), malgré leur éclatant succès, ne triomphèrent pas longtemps de la cabale et de l'envie. Prague sut bien les venger, et Prague, peu de mois après (1787), eut *Don Juan* pour sa récompense. Mozart à Prague : on ferait, sous ce titre et comme avec ce fonds, l'un des plus jolis et des plus vivants portraits de Mozart. Que dis-je ! on en ferait dix, on en ferait vingt. Il y en aurait d'abord d'éclatants et presque officiels. Dans le théâtre en fête, Mozart dirige la représentation des *Noces de Figaro*. Son visage rayonne de génie et de plaisir. Un autre jour, c'est un grand concert qu'il donne. Il vient de se mettre au piano. « *Figaro ! Figaro !* » s'écrie la foule d'une seule voix, et sous les mains joyeuses du maître, les thèmes de l'opéra jaillissent et se croisent en traits étincelants.

Quelques tableaux intimes auraient plus de charme encore. Tandis que la ville entière ne chante, ne joue et ne siffle pas autre chose que *Figaro*, voyez-vous dans ce jardin, sous une treille, ce petit homme assis devant une table rustique ? Près de lui, de gais compagnons font une partie de quilles. De temps en temps il se lève, lance la boule à son tour, et se rassied. C'est Mozart en train d'écrire *Don Juan*.

Constance a voulu l'accompagner à Prague. Elle veille sur lui, prend de lui, comme d'un enfant distrait et qui ne sait rien de la vie, mille soins ingénieux. Demain, 24 octobre, *Don Juan* doit être joué pour la pre-

mière fois. L'ouverture n'est pas encore prête. Le soir venu, Mozart se met à son bureau, Constance à côté de lui. Pour chasser le sommeil, pour aider à sa tâche légère, il la prie de lui faire du punch et de lui raconter des histoires. Alors elle parle, elle dit les vieilles légendes et les récits magiques et, toute la nuit, la symphonie exquise s'anime et se déroule au souffle de sa voix.

Aimable, innocente vie, et qu'on a calomniée pourtant. C'est à ces jours tranquilles et purs qu'on a rapporté les prétendus excès de Mozart, alors qu'il écrivait, moins d'une semaine après la première représentation de *Don Juan*, à son ami le comte de Jacquin : « N'est-ce pas que vous êtes de plus en plus convaincu de la vérité de mes petits sermons ? Le plaisir de l'amour volage et capricieux n'est-il pas aussi distant que le ciel, de la félicité que donne un sincère et raisonnable amour ? »

Ce que Prague venait de faire pour Mozart, Vienne, aussitôt qu'il y rentra, le défit. La capitale autrichienne avait commencé par lui sourire. De 1782 à 1788, Mozart eut quelques raisons d'espérer. Mêlée de joies et de peines, sa vie du moins était mêlée encore. Trois fils lui naissaient, dont un seul, Charles, devait vivre [1]. Le vieux Mozart mourait brusquement, non sans avoir connu la femme de son fils, mais sans l'avoir aimée, et peut-être sans avoir à ce fils même — et lequel ! — rendu toute sa tendresse.

[1] Le quatrième et dernier, Wolfgang Amédée, naquit en 1791, peu de mois avant la mort de son père.

Cependant la renommée de Mozart grandissait. A peine suffisait-il à ses travaux. En 1784, il écrit : « Toute la matinée est consacrée aux élèves et presque tous les soirs je joue. » On le jouait aussi, même en jouant ses rivaux, et plus d'une fois on le priait d'introduire dans un de leurs opéras deux ou trois morceaux de sa façon, qui ne manquaient pas d'être les plus applaudis. En vain ses ennemis avaient étouffé le triomphe des *Noces de Figaro* ; un moment au moins elles avaient triomphé. Haydn, à qui Mozart venait de dédier six admirables quatuors, saluait publiquement en lui le plus grand musicien qu'il eût rencontré. On riait alors, on chantait, on dansait, au modeste foyer de l'amoureux et gentil ménage. Dans une lettre de 1783, Mozart demande à son père de lui envoyer promptement un costume d'arlequin. Une autre fois il parle d'une pantomime jouée chez eux, en famille, et dont il avait composé non seulement la musique, mais le scenario.

Quelques années après, un jour d'hiver, un ami de Wolfgang et de Constance, entrant dans leur chambre, les trouvera dansant encore ; mais cette fois ce sera pour se réchauffer, faute d'argent à la maison pour acheter du bois. Qu'est-il donc arrivé ? Les suprêmes déboires et la dernière misère. En 1788, *Don Juan* n'eut à Vienne qu'un médiocre succès. Mozart avait dû, pour veiller à l'exécution de son ouvrage, abandonner la plupart de ses leçons. Il lui fallut se remettre en route. Un de ses plus dévoués amis, le comte Lichnowsky, partit avec lui pour Prague, Dresde,

Leipzig et Berlin. A Leipzig, Mozart se plongea dans la lecture des manuscrits de Bach. « Enfin, s'écriait-il, je trouve donc ici quelque chose à apprendre. » Mais nulle part il ne trouva grand'chose à gagner. Le roi de Prusse pourtant lui faisait des offres avantageuses. Il les déclina pour venir reprendre à la cour de l'Empereur un emploi qui ne suffisait point à le faire vivre. L'avarice de son maître ne put le rendre infidèle à sa patrie.

En janvier 1790, il donne *Cosi fan tutte*, et la mort de l'Empereur en interrompt le succès. A l'occasion du couronnement de Léopold II, de grandes fêtes, musicales peut-être, se préparent à Francfort. Il s'empresse de s'y rendre et, pour se procurer la somme nécessaire, il est obligé d'engager son argenterie. De plus en plus, l'inquiétude le ronge et la nécessité le presse. Tout se dérobe et lui manque. Dans sa détresse croissante et pour vivre, littéralement, rien que pour vivre, à qui — fût-ce à des usuriers — n'est-il pas contraint d'avoir recours ! On a retrouvé dans ses papiers les brouillons de navrantes suppliques. Peu de mois avant sa mort, il jetait cet appel désespéré : « J'ai maintenant deux élèves... Je voudrais arriver à huit. Répandez partout le bruit que je donne des leçons. » Ses lettres d'alors à ses amis, à ses bienfaiteurs, sont déchirantes. Il n'y est question que d'argent. Mais ses lettres à sa femme sont adorables. Elles ne parlent que d'amour. « Petite femme chérie, écrit-il de Dresde, (avril 1789), si je voulais te raconter tout ce que je fais avec ton cher portrait, tu rirais bien souvent. Par exemple, quand je le tire de sa

prison, je lui dis : « Dieu te bénisse, petite Constance!... Dieu te bénisse, friponne... tête ébouriffée... » Et puis, quand je le remets en place, je le fais glisser peu à peu, en disant tout le temps : « Allons... allons... » mais avec l'énergie particulière que demande ce mot qui dit tant de choses... Et pour finir, je dis bien vite : « Bonne nuit, petite souris, et dors bien. » Je crois que je viens d'écrire là quelque chose de fort stupide (du moins pour le monde) ; mais, pour nous, qui nous aimons si tendrement, ce n'est pas précisément sot. »

Trois jours après, de Dresde encore : « J'ai trouvé une lettre de toi, attendue depuis si longtemps et avec un si ardent désir, ô la plus chérie et la meilleure... Je suis resté longtemps dans ma chambre, car je ne pouvais me rassasier de la lire et de la baiser. »

Enfin, le 23 mai, de Berlin : « Ma petite femme chérie, il faut qu'à mon retour tu te réjouisses plus de me revoir, que de l'argent que je te rapporterai. » Et pour la dernière fois il revient avec moins d'argent que d'amour.

« *Liebe, Liebe, Liebe, ist die Seele des Genius.* » Un ami de Mozart avait eu bien raison d'écrire ces mots sur l'album du maître. L'âme de son génie était l'amour. N'est-ce pas par bonté, par charité, que Mozart composa la *Flûte enchantée* sur le livret, à la prière et pour le théâtre, (un théâtre en plein vent), d'un ancien compagnon menacé de faire faillite : cet étonnant Schikaneder, devenu, de comédien ambulant, impresario et poète. Allons plus loin. Sous la double apparence d'une opé-

rette assez saugrenue et d'une allusion théâtrale aux rites de la franc-maçonnerie, dont on sait que Mozart était membre, qu'y a-t-il au fond, tout au fond de la *Flûte enchantée?* En certaines pages mystérieuses de l'œuvre légère et sublime, quelle idée ou quel idéal se cache et se devine, sinon celui — que reprendra le Beethoven de la neuvième symphonie — de la joie promise à tous et de l'universel amour?

Le dernier chef-d'œuvre de Mozart lui prit son dernier printemps. Il l'écrivit, comme *Don Juan*, en plein air, dans le jardin du théâtre, ou dans un petit pavillon qui s'y élevait et qu'on a transporté depuis à Salzbourg. Constance, enceinte et malade, était aux eaux de Baden, près de Vienne, où, le 26 juillet 1791, elle mit au monde son dernier fils. On a douté, pour cette période encore, de Mozart et de sa fidélité. Mais il semble bien que ses lettres à sa femme répondent pour lui et de lui. Jamais il n'en écrivit de plus conjugales, où se trahisse une plus amoureuse sollicitude et, comme il dit gaiement lui-même, où voltigent plus de baisers.

Sa gaieté, sinon sa tendresse, était feinte. Usé par le travail et les privations de tout genre, son corps cédait à la fatigue et son âme à la mélancolie. Faut-il rappeler quel incident bizarre acheva de le troubler, et jeta comme une ombre fantastique sur les derniers mois d'une vie jusque-là si lumineuse. Il n'y avait — on l'a su — qu'une supercherie dans cette commande d'une messe de *Requiem*, faite en secret par un étranger de la part d'un inconnu. Mozart y crut deviner un mystère et le

présage de sa mort. De funestes pensées ne le quittèrent plus désormais. Ayant achevé la *Flûte enchantée*, il se mettait à l'œuvre, à cette œuvre qu'il appelait son testament et son chant funèbre, lorsque la ville de Prague lui demanda, pour le couronnement de Léopold II comme roi de Bohême, un opéra de circonstance, la *Clémence de Titus*. Il accepta. Le jour de son départ, au moment de monter en voiture avec sa femme, il vit reparaître le sombre messager, réclamant le *Requiem* promis.

Dix-huit jours suffirent pour la composition et l'exécution de *Titus* (septembre 1791). Mozart se hâta de revenir à Vienne surveiller les dernières répétitions de la *Flûte enchantée* et terminer sa mystérieuse et sombre tâche. Le dernier jour de septembre vit le succès prodigieux de la *Zauberflöte*. Il arrivait trop tard. Ni la gloire, ni la fortune ne pouvait plus sauver Mozart, ou seulement le distraire. Un de ses derniers billets, écrit trois mois avant sa mort, trahit la tristesse et l'effroi : « Très cher Monsieur, je voudrais suivre votre conseil, mais comment y réussir ? J'ai la tête perdue, je suis à bout de forces et ne puis m'ôter des yeux l'image de cet inconnu. Je le vois continuellement, qui me presse, me sollicite et me réclame impatiemment mon travail. Je continue, parce que la composition me fatigue moins que le repos. Au surplus, je n'ai plus à trembler ; je le sens à quelque chose qui me prouve que l'heure sonne. Je suis près d'expirer. J'ai fini avant d'avoir joui de mon talent. Et pourtant la vie était si belle ! La

carrière s'ouvrait sous des auspices si fortunés!... Mais on ne peut changer son propre destin, nul n'est assuré de ses propres jours. Il faut se consoler ! il en sera ce qu'il plaira à la Providence. Je termine en ce moment mon chant funèbre, car je ne dois pas le laisser imparfait. »

Il y consuma le reste de ses forces et ne le put achever. Plus faible de jour en jour, il sortait encore cependant, au bras de sa chère Constance. Il allait s'asseoir avec elle sur un banc du Prater et regardait s'effeuiller l'automne. Parfois, en proie à d'étranges soupçons, à de vagues terreurs, il parlait de crime, de poison. Puis il semblait reprendre courage : il écrivait une cantate, l'*Eloge de l'amitié*, pour une fête maçonnique ; il demandait un dernier flacon de vin à son fidèle ami, l'hôtelier du *Serpent d'argent*.

Il prit le lit et les pires symptômes parurent. Sa douceur et sa grâce ne s'étaient point altérées. Le soir, il aimait à suivre en pensée la représentation de la *Flûte enchantée* : « Maintenant finit le premier acte... Voici le grand air de la *Reine de la Nuit.* »

Le dernier jour, voyant entrer sa belle-sœur Sophie : « Vous avez bien fait de venir, lui dit-il, vous resterez cette nuit afin de me voir mourir. Et qui donc porterait secours à ma chère Constance? » Le soir amena la crise mortelle. Des compresses froides, appliquées sur sa tête brûlante, lui firent perdre connaissance. Vers une heure du matin, a rapporté sa belle-sœur, ses lèvres battirent une dernière fois, comme pour marquer un roulement

de timbales, il tourna la tête vers la muraille et rendit l'esprit. C'était le 5 décembre 1791. Il n'avait pas accompli sa trente-sixième année.

Ses funérailles furent d'un pauvre. Malade de chagrin, sa femme n'y put assister et, comme la neige tombait, les amis qui l'avaient accompagné d'abord ne le suivirent pas jusqu'au bout. Il entra seul au cimetière et son corps fut déposé dans la fosse commune. Quelques jours après Constance vint et questionna le fossoyeur. Il répondit qu'il ne connaissait pas ce mort, et depuis, pour prier sur la tombe de Mozart, nul n'a su jamais où plier les genoux.

« *Schlaf ein, mein Prinzchen, schlaf ein!* Dors, mon petit prince, dors ! » C'est le refrain d'une exquise berceuse de Mozart. Sur les dépouilles du maître, si le hasard impie ne nous les avait dérobées, on n'eût pas souhaité d'autre épitaphe. « Dors, mon petit prince, dors ! » En ce peu de mots, et surtout en ce peu de notes exquises, les siècles auraient su lire la grâce et la noblesse de ce génie, sa jeunesse et sa pureté.

L'ŒUVRE ET LE GÉNIE

I

L'idéal d'un artiste, a dit à peu près Taine, consiste « à manifester quelque caractère essentiel et saillant plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels », en altérant « systématiquement les rapports naturels de leurs parties, pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur. »

On peut soutenir — et nous voudrions le montrer — que l'idéal de Mozart fut aussi contraire que possible à cette définition fameuse, parce que justement il consista moins dans l'accentuation et la mise en relief d'un caractère unique, que dans la conciliation de tous les caractères et dans leur harmonieux accord.

Ici premièrement se touchent deux génies et deux races. Mozart, ainsi que le poète autrichien Grillparzer l'a dit de leur pays commun, Mozart est « le bel adolescent qui repose étendu entre l'Allemagne, cet homme, et cet enfant, l'Italie. »

« Ce fut un Allemand, écrit Wagner, qui porta l'opéra italien à sa plus idéale perfection, et, après l'avoir ainsi marqué du sceau de l'universalité, en gratifia ses compatriotes. Mozart ennoblit si bien les qualités dominantes de la manière italienne, il les fondit si bien avec ses propres dons, la pureté et la vigueur

allemande, qu'il arriva à créer quelque chose d'absolument inconnu avant lui. »

Rien de plus véritable. On le prouverait aisément par un exemple comme celui — que nous prenons au hasard — de *la Servante maîtresse*. Et ceux du *Mariage secret*, puis du *Barbier de Séville*, feraient voir aussi clairement que cette « perfection idéale », inconnue avant Mozart, ne s'est pas non plus retrouvée après lui dans les œuvres, dans les chefs-d'œuvre mêmes de l'opéra purement italien.

Mozart avait, dès son enfance, respiré dans l'air natal un parfum d'Italie. Il put voir, à l'abbaye de Saint-Wolfgang, non loin de Salzbourg, certain retable exécuté vers la fin du xve siècle par le peintre-sculpteur tyrolien Michel Pacher. « Œuvre allemande? italienne? Ni l'Italie ni l'Allemagne, en tout cas, n'en ont d'autre semblable à lui comparer [1]. » Un peu plus tard, les cours et les « chapelles » allemandes n'offraient guère à la curiosité du petit voyageur que des ouvrages et des interprètes ultramontains. Plus tard encore, aux environs de sa quinzième année, il alla voir, entendre l'Italie elle-même. Elle l'entendit à son tour et, compris, honoré par elle mieux que par sa propre patrie, il lui consacra les prémices de son génie.

Que dis-je, les prémices! En 1778 encore, à vingt-deux ans, Mozart écrivait à son père : « Ce désir de composer des opéras est mon idée fixe : un opéra

[1] M. de Wyzewa, *op. cit.*



PORTRAIT DE MOZART
Dessiné et gravé par Quenedey
(Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale.)

français plutôt qu'allemand, mais italien plutôt qu'allemand ou français » On sait qu'il suivit son désir et, pour ne parler que de ses ouvrages importants ou de ses chefs-d'œuvre, *Idomeneo, le Nozze di Figaro* et *Don Giovanni, Cosi fan tutte* et *la Clemenza di Tito*, ne furent pas seulement par les paroles, mais à certains égards, par la musique même, des opéras en partie italiens.

Si maintenant, des œuvres ou de la pratique, nous remontons à la théorie, aux principes, ils nous attesteront aussi l'italianisme de Mozart. C'est en 1781, à l'heure même pourtant où il écrivait un ouvrage allemand, *l'Enlèvement au sérail*, et à propos de cet ouvrage, que Mozart faisait la profession de foi que voici : « Je ne sais, mais dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique. Pourquoi donc les opéras italiens plaisent-ils partout, malgré la pauvreté de leurs livrets ? Et cela, même à Paris, comme j'en ai été témoin. Parce que la musique y règne en souveraine et fait oublier tout le reste ». De l'éternel problème qu'est le rapport entre la poésie et la musique, voilà bien la solution qu'on peut appeler italienne, exactement opposée à celle que venait de proposer le génie allemand-français de Gluck et que devait reprendre, pour l'imposer, un siècle plus tard, le génie de Wagner, ce pur Allemand.

Mozart est le dernier des musiciens d'Allemagne (le seul Meyerbeer excepté), ayant écrit des opéras sur des livrets italiens ; le dernier dont la musique, même ins-

trumentale, ait retenu dans ses formes, et comme sur ses traits, car elle a vraiment un visage, le sourire heureux de la beauté latine ; le dernier que le souffle du midi, l'esprit de la Renaissance, et de la Renaissance italienne, ait, je ne dirai pas rempli, mais touché.

On sait ce que Wagner, après la représentation de *Lohengrin* en Italie, écrivait à M. Boito : « Un instinct secret nous avertit que nous autres (Allemands) ne possédons pas l'essence totale de l'art; une voix intérieure nous dit que l'œuvre d'art doit être un tout complet qui charme les sens eux-mêmes, qui touche toutes les fibres de l'homme, qui l'envahisse comme un torrent de joie. » Cette « essence totale », Wagner oubliait ce jour-là qu'un Allemand l'avait autrefois possédée. Quand il souhaitait, à la fin de sa vie, l'hymen de l'Allemagne et de l'Italie, quand il se flattait que son *Lohengrin* n'eût franchi les Alpes que pour l'annoncer et le promettre, il ne se souvenait plus que longtemps avant le Chevalier du Graal, l'époux de Suzanne et l'amant de Zerline avaient été les hérauts de ces noces idéales, mais que celles-ci n'avaient pu, ne pouvaient avoir de lendemain.

Dans le concert, ou le duo merveilleux, que forme le génie de Mozart, après l'Italie et quelquefois même avec elle, c'est à l'Allemagne de chanter. Témoin toute sa vie d'un combat, qui devait se poursuivre longtemps après sa mort, entre l'opéra d'Italie et l'opéra national, Mozart faisait parfois des vœux, avant même de lui donner des gages, pour l'idéal allemand. Ses lettres de Paris nous

ont révélé tout son patriotisme. « Je sais, écrivait-il encore en 1778, je sais d'une manière certaine que l'Empereur a dessein de monter à Vienne un opéra allemand. » Le projet impérial rencontra mille obstacles, dont le succès même de *l'Enlèvement au sérail* (*die Entführung*), ne réussit pas à triompher. Mozart néanmoins ne perdait pas l'espérance. « Je suis pour l'opéra allemand ; quoique cela me donne plus de peine, j'aime encore mieux cela. Chaque nation a son opéra. Pourquoi, nous autres Allemands, n'aurions-nous pas le nôtre ? Est-ce que l'allemand n'est pas aussi facile à chanter que le français ou l'anglais, et plus que le russe ? Eh ! bien, j'écris maintenant un opéra allemand pour moi... [1] » Il faut ajouter que pour sujet de poème, il n'avait rien trouvé de mieux alors qu'une comédie de Goldoni.

Deux ans plus tard, en 1785, il renouvelle, non sans quelque ironie, ses plaintes et ses vœux. « D'après les dispositions déjà prises, on chercherait plus en réalité, à ruiner complètement l'opéra allemand, qui n'était peut-être tombé que pour un temps, qu'à l'aider à se relever et à se soutenir... S'il y avait un seul patriote en crédit, tout changerait de face... Mais voilà ! Peut-être qu'alors le théâtre national, qui commence à germer magnifiquement, arriverait à son épanouissement... Et ce serait une tache éternelle pour l'Allemagne, si nous autres Allemands, nous commencions sérieusement à

[1] Février 1783.

penser..., à jouer en allemand..., à parler en allemand... et même... à chanter en allemand ! »

« Parler en allemand. » Il suffit, pour savoir ce que c'est, de lire le texte de *l'Enlèvement au sérail* et de *la Flûte Enchantée*, les deux œuvres allemandes de Mozart. Mais « chanter », et plus encore, « penser en allemand », ou « à l'allemande »; surtout penser en musique ou par la musique, voilà qui paraît moins facile à définir. Essayons cependant.

Par exemple, il n'est pas impossible de tenir certain air de Belmont (l'amoureux de *l'Enlèvement au sérail*) pour « un des passages où la musique allemande a parlé pour la première fois dans sa plénitude le langage de l'amour allemand [1]. » Belmont serait alors le premier exemplaire lyrique du véritable jeune homme allemand, le frère aîné du Florestan de *Fidelio* et du Walther de Stolzing des *Maîtres-Chanteurs*.

On pourrait également trouver dans les couplets d'Osmin (voir encore *l'Enlèvement au sérail*), dans la combinaison de leur rythme allègre et de leur mode mineur, le mélange, vraiment national (*echtdeutsch*), d'une tendresse rêveuse, mélancolique même, avec une souriante et naïve bonhomie. Mais quel signe — ou lesquels, s'il y en a plusieurs, — moins vagues et plus spécifiques, nous donnera-t-on pour les signes proprement musicaux de la pensée allemande ?

Ce sera peut-être, par rapport à la pensée italienne,

[1] Nohl.

tantôt plus de profondeur avec moins d'éclat, tantôt quelque chose de plus familier et volontiers populaire. Dans l'ordre des éléments exclusivement sonores, ce sera la mélodie moins facile, mais plus riche, plus féconde, et que l'harmonie, l'orchestre, viendront soutenir et fortifier. Enfin, pour ce qui regarde le développement et le progrès de l'idée, qu'il s'agisse d'un air, d'une scène unique, ou d'un acte, voire d'un opéra tout entier, vous reconnaîtrez le génie allemand à ceci, qu'il rompra la régularité classique, italienne, et que, de plus en plus, à la symétrie, au retour périodique des formes, il en préférera l'évolution et la liberté.

Il n'est pas un de ces caractères que ne possède, au moins en germe, *la Flûte enchantée*. Dès qu'on la compare avec les autres opéras de Mozart, on y découvre une plus grande indépendance des formes ou des forces musicales; moins de rigueur et plus de variété dans la coupe des morceaux; mainte fois, au lieu de la division régulière et conventionnelle, la continuité logique et naturelle de la mélodie et du discours. On en peut juger dès l'introduction, plus libre peut-être encore que celle de *Don Giovanni*. « Ce n'est ni un trio, ni un quatuor; le chant éperdu de Tamino est une phrase isolée, ne comportant ni répétition, ni développement, ni combinaison avec les autres voix. Les fées entrent à leur tour et dialoguent dans une forme très libre... Le quintette des fées avec Tamino et Papageno n'est pas moins caractéristique... Il faut citer encore l'entrée de Tamino dans l'enceinte du temple d'Isis. C'est une scène d'une admi-

rable déclamation, où le récit s'anime et s'élève peu à peu, devient mélodique, expressif, s'unit à l'orchestre et prend une intensité d'expression que le récitatif italien ne connaissait guère[1]. »

Quant à la mélodie elle-même, on ne peut nier que, d'un bout à l'autre de *la Flûte enchantée*, elle ne passe en quelque sorte de l'idéal italien à l'idéal allemand. Et ce passage marque tantôt une élévation (témoins les chants sublimes de Sarastro et des prêtres), tantôt, comme dans les chansons de Papageno, si franchement, si plaisamment populaires, je ne dis pas un abaissement, mais une condescendance.

Que sont encore, malgré leur parfaite symétrie, les adorables couplets à deux voix de Papageno et de Pamina? Que sont-ils, avec leur humble ritournelle, avec leur parfum de simple, honnête et candide amour, sinon l'un des premiers exemplaires, et des plus précieux, des plus purs, du véritable *lied* allemand?

Allemande aussi l'ouverture, et comme pas une ouverture de Mozart ne l'avait été jusqu'alors. Seule, entre toutes, elle est fuguée, elle est presque une fugue, et sans doute la moins scholastique, la plus libre au contraire, la plus vive et la plus étincelante, mais presque une fugue pourtant.

Par le style et par le sentiment, par la *poetical* autant que par la *practical basis, la Flûte enchantée* est donc bien le premier des chefs-d'œuvre allemands. Elle

1. M. Julien Tiersot, dans une excellente *Etude sur la Flûte enchantée*, où nous avons puisé largement.

Il Dissoluto Punito

osia

Il Don Giovanni

Dramma giocoso in due Atti

posto in Musica da

Wolfgang Amadeus Mozart

in Partitura

presso Breitkopf Härtel in Lipsia

FRONTISPICE DE LA PREMIÈRE PARTITION DE DON GIOVANNI

(Bibliothèque de l'Opéra.)



DON JUAN

Maquette du décor du 4e acte, 2e tableau (Le Cimetière.)

(Archives de l'Opéra.)

l'est par l'esprit et le comique; elle l'est encore par le prestige de la féerie et du mystère, par les voiles bleus et le diadème d'étoiles de la reine de la nuit. L'Allemagne ici peut regarder et reconnaître plus d'une Allemagne : celle qui croit, qui pense, qui rêve, aussi bien, peut-être encore mieux que celle qui plaisante et qui rit. Elle trouvera dans le duo des hommes d'armes l'austère souvenir du vieux Bach. Ailleurs, elle croira presque surprendre un pressentiment et déjà comme un soupir de Schumann. Wagner enfin — et le Wagner de *Parsifal* même — n'est-il pas annoncé, promis à sa patrie par une œuvre dont le sujet véritable, et symbolique, n'est autre que l'idée de la bonté, de la sainteté libératrice, et du progrès ou de l'ascension de l'âme, à travers des rites qui purifient, vers la lumière et l'amour?

« Œuvre inaugurale », a-t-on dit de *la Flûte enchantée*. Le mot est de M. Tiersot et vraiment on ne saurait mieux dire. Les maîtres dont elle inaugura l'idéal ne s'y sont pas trompés. Beethoven chérissait d'une tendresse particulière l'ouvrage où Mozart « pour la première fois s'était manifesté comme le maître allemand ». Quant à Wagner, également sensible à la double beauté de Mozart, également charmé par l'un et l'autre visage de ce Janus jeune et mélodieux, il a dit : « En vérité le génie a fait ici un pas de géant, presque trop grand. Car, tout en créant l'opéra allemand, il en présenta en même temps le type le plus accompli, de telle sorte que non seulement il ne pût être égalé, mais même qu'en ce genre il n'y eût plus à faire de progrès. »

II

Musicien italo-allemand, Mozart offre encore un trait particulier et peut-être unique. Il a pareillement excellé dans toutes les formes et tous les genres de son art, lesquels peuvent se ramener à deux : la musique de chant et de théâtre et la musique de chambre et de concert; autrement dit la musique pure et la musique en quelque sorte appliquée. Et voilà ce que l'on appellerait volontiers, si l'on ne craignait de paraître jouer sur les mots, la seconde harmonie de Mozart.

Je ne sais pas un grand maître — je pense aux plus grands : aux Bach, aux Beethoven, aux Wagner — dont l'œuvre se partage comme l'œuvre de Mozart en deux moitiés également belles, et qui, par la qualité comme par la nature, se répondent et se ressemblent davantage. Le Mozart de *Don Juan* et de la *Flûte enchantée* ne diffère et surtout ne dégénère en rien du Mozart des sonates, des quatuors, des concertos et des symphonies, du quintette avec clarinette et de la fantaisie en *ut* mineur pour piano. Ils ne sont l'un et l'autre qu'un même, un seul Mozart, et voilà pourquoi, dans une étude aussi brève que la nôtre, il nous a paru possible, en ne parlant guère que du musicien de théâtre, de parler cependant du musicien tout entier.

Grillparzer un jour, dans l'excès de son amour pour la musique, comparait le fait seul d'y ajouter des paroles, au sacrilège des anges du Seigneur s'unissant aux filles

de la terre. Mozart a sanctifié l'alliance et conjuré l'anathème. Son génie musical était si grand et si pur, qu'il a pu, sans trouble et sans perte, se mêler non seulement à la poésie, mais à l'action, au drame, au théâtre enfin, et prendre notre voix, notre figure, notre nature humaine tout entière, sans rien sacrifier de sa divinité.

Il a voulu, ce génie musical entre tous, il a même chéri cette incarnation verbale et dramatique. Elle répondait à l'idéal qu'il se faisait de son art. Épris de beauté, la beauté qu'il aimait n'était point une beauté vaine, égoïste, qui se complaît en elle-même, se regardant comme son objet unique et sa propre fin. La musique sans doute a ses droits, ou plutôt ses devoirs envers soi-même, et sous aucun prétexte elle ne saurait y manquer : « Les passions, écrit Mozart, qu'elles soient violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût, et la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille, mais, là encore, la charmer, enfin rester toujours de la musique ».

Oui, mais à la condition qu'elle demeurera toujours de la musique expressive, de celle que Mozart, quelques lignes plus bas, dans la même lettre et à propos du même ouvrage (l'*Enlèvement au sérail*), s'attache à définir : « Savez-vous comment j'ai rendu l'air de Belmont : *O wie ängstlich, o wie feurig !* [1] Le cœur qui bat est déjà annoncé d'avance par les violons en octaves. C'est l'air favori de tous ceux qui l'ont entendu... et de

1. « Oh! avec quelle angoisse, avec quel feu!... »

moi aussi... On y voit le tremblement, l'irrésolution; on voit se soulever le cœur gonflé, ce qui est exprimé par un crescendo; on entend les chuchotements et les soupirs, rendus par les premiers violons en sourdine et une flûte, à l'unisson. »

Ainsi, derrière la beauté spécifique des sons, ou mieux dans cette beauté même, et ne faisant qu'un avec elle, Mozart a contemplé, chéri leur expressive beauté. Pour enfermer la musique en soi et la réduire à soi, pour faire d'elle une isolée, une étrangère, une inhumaine, il savait, il sentait trop bien, le tendre génie, par quel fil délicat, mais que rien ne peut rompre, elle tient au plus profond de notre cœur.

Il a toujours pensé, dit avec raison M. de Wyzewa, « que l'unique fin de son art était de traduire les nuances des passions ». Voilà pourquoi la musique absolue ne pouvait lui suffire. A l'étendue, à la profondeur infinie qu'elle possède, il a voulu joindre la précision dont elle manque. Il y a merveilleusement réussi. Dans ce trésor de vérité et de vie pour ainsi dire impersonnelle, anonyme, dont le pur musicien disposait souverainement, le musicien dramatique a choisi des éléments et comme des traits particuliers, dont il a formé des êtres définis et individuels.

Un philosophe ancien a distingué deux façons, pour nos sens et pour notre esprit, de percevoir la lumière. Quand « l'intelligence, dit Plotin, accorde son attention aux objets éclairés, elle ne voit pas bien nettement le principe qui les éclaire. Si, au contraire, elle oublie les

objets qu'elle voit pour ne contempler que la clarté qui les rend visibles, elle voit la lumière même et le principe de la lumière. » L'opéra de Mozart a cette double vertu, qu'il nous fait voir ensemble et les objets et la clarté; que nous y découvrons à la fois les idées, les sentiments, les personnages enfin, que la musique représente, et le principe ou l'essence de la musique elle-même.

III

Cette admirable musique est toujours admirablement la musique du drame, c'est-à-dire des caractères, de l'action et de la parole. Il n'y a pas un de ces trois éléments auquel elle ne se rapporte avec fidélité. Si l'on a pu trop souvent le contester, c'est qu'on a trop souvent altéré l'un ou l'autre, quand ce n'était pas l'un et l'autre terme de ce rapport.

Gounod disait un jour : « Il suffit d'un interprète pour calomnier un chef-d'œuvre. » Les chefs-d'œuvre étrangers ont pour interprètes non seulement ceux qui les chantent, mais ceux qui les traduisent, et ceux qui les « adaptent », ou qui les « arrangent. » De tant de calomnies, aucune n'a été épargnée aux chefs-d'œuvre de Mozart.

Avec le texte de Mozart d'abord, on a pris des libertés étranges et sans nombre. « *Ah! taci, ingiusto core*, » soupire « à son balcon doña Elvire éplorée. » — « *Nuit fraîche, nuit sereine*, » voilà ce que l'une des versions françaises — et non la plus inexacte — a fait de ce soupir. Cherchant et pleurant, comme Cérès dans les val-

lons d'Enna, l'enfant qui lui fut enlevée, la Reine de la nuit raconte à Tamino sa souffrance : « Pour la douleur je suis élue, car ma fille m'a été ravie... Mon bonheur a fui pour jamais. » Autrement dit, oh ! oui tout autrement, car on a changé cette plainte maternelle en cette amoureuse déclaration :

> Cruel, je t'offre ma tendresse.
> Dans mon palais viens près de moi.
> Ton cœur parjure me délaisse ;
> Entends ma voix : je suis déesse
> Et te fais roi.

Il peut arriver que la fidélité littérale, ou la verbalité de la musique de Mozart aille si loin, que nulle tradition, de l'italien ou de l'allemand, ne soit plus possible. Il faudrait alors — il le faudrait à tout prix — conserver non seulement la pensée, mais l'idiome original, dont certains mots, ou certains noms, ne se remplacent pas. Que n'a-t-on point essayé pour traduire le fameux et superbe : « *Don Giovan-ni* ! » du convive de pierre, depuis un certain : « *Voici l'heure !* » qui manque de naturel autant que de force, jusqu'à cet horrible : « *Don Juan-an !* » peut-être fait pour se braire, mais non point assurément pour se chanter. Nous sommes ici dans un cas de force majeure. Ici la justesse de l'accent, la propriété de l'expression, la beauté sonore, tout s'accorde pour n'admettre, sur les quatre notes terribles, que le nom, et le nom italien, avec ses quatre syllabes, de Don Giovanni.

L'esprit, non moins que la lettre, des ouvrages lyri-

LUIGI BASSI, CRÉATEUR DU RÔLE DE DON GIOVANNI
1787
(Mittheilungen F.-D. Mozart-Gemeinde.) in Berlin.



AD. NOURRIT ET M[me] DAMOREAU
DANS " DON JUAN "
Dessin à la plume de Louis Boulanger (Musée de l'Opéra.)

ques de Mozart, a souffert des injures sans nombre. Nous savons trop quel *Don Juan*, en cinq actes, avec ballet, se voit, s'entend à l'Opéra, et quel poids le plus léger des chefs-d'œuvre finit par y peser. Quant à la *Flûte enchantée*, certaine étude, que nous citions plus haut, a rappelé comment, avec quel mépris de la musique la plus expressive, on a fait d'un « poème » où quelque poésie, quelque grandeur même rachetait les obscurités et les enfantillages, un prodige d'incohérence absolue et de parfaite inintelligibilité.

Il n'y a pas jusqu'aux *Noces de Figaro*, si françaises par le sujet au moins, dont nous n'ayons, en France, dénaturé l'un des passages les plus délicieux. N'est-il pas de règle en effet, sur nos théâtres, que le duo « de la dictée », au lieu d'être chanté par la Comtesse et Suzanne, le soit dans une autre scène, dans une situation différente, et sur des paroles changées, par la Comtesse et par le petit page?

Voilà sur quels témoignages, sur quels mensonges, on accuse parfois la musique de Mozart de n'être que de la musique et de manquer à la vérité.

Mais si nous rétablissons les faits et les textes, alors avec quel éclat et, jusque dans le détail, avec quel soin jaloux, cette musique ne va-t-elle pas aussitôt se justifier ! Quel accent, non seulement pathétique, mais logique, nécessaire même — rien n'étant plus naturel que d'interpeller quelqu'un d'abord par son nom — quel accent prendra, sur les lèvres de marbre, la simple et formidable apostrophe du Commandeur à son hôte :

« *Don Giovanni!* » Faut-il choisir, entre cent, un autre exemple, et moins connu, soit le début de certain air d'Ilia, dans *Idoménée* :

Se il padre perdei,
La patria, il riposo,
Tu padre mi sei.

Mélodique et vocale, la phrase est verbale également. Elle parle aussi bien, aussi juste qu'elle chante. Si peut-être, se conformant surtout aux derniers mots, encore plus que la perte du repos, elle en exprime le retour, c'est que le sentiment est mieux ainsi selon l'esprit et le cœur de Mozart. Mais l'expression n'en a pas pour cela moins de fidélité. A propos de Métastase et de son temps, un historien de la littérature italienne, De Sanctis, observait avec raison que, chez certains musiciens, la parole se dissout et se perd dans la musique, au point que l'auditeur ne se demande plus « *cosa dice, ma cosa suona.* » Il n'en va point ainsi chez Mozart, et les mots et les sons atteignent ensemble, dans sa musique, les uns à la plénitude de leur sens, les autres à la perfection de leur beauté.

Après la parole, est-ce l'action dont il faudrait montrer que la musique de Mozart, non seulement l'accompagne, mais l'anime encore et la redouble ? Rappelez-vous les premières scènes de *Don Juan* et de quelle allure, ou de quel train, elles se suivent et se précipitent. Qu'on rende au duo des *Noces de Figaro* son sujet, ses interprètes et son texte véritable ; on verra si le courant continu de la mélodie, si la chaîne légère et sans fin que forme l'or-

chestre avec les deux voix, ne figure pas, en même temps qu'elle traduit le sentiment et les mots, l'action, non plus tragique ici, mais spirituelle et vive, d'une lettre dictée, écrite et relue tour à tour.

Qu'est-ce donc enfin, et surtout, que le prodigieux finale des *Noces?* C'est une action, bien plus, c'en est deux, quatre, sinon davantage. Et quelles actions ! conduites, filées, croisées par le génie d'un Beaumarchais, et que le génie d'un Mozart conduit, file et croise peut-être avec plus de dextérité, de finesse et de verve encore.

L'action ! Il nous sied vraiment de l'interdire aujourd'hui, comme inférieure, ou plutôt comme trop extérieure, et par conséquent indigne de leur génie profond, à nos modernes dramaturges lyriques, après qu'un Mozart n'a pas dédaigné de faire des *Noces de Figaro* l'un des chefs-d'œuvre, non seulement de l'action, mais de l'intrigue musicale, c'est-à-dire figurée, autant que par les mots, par les sons.

Il aime ainsi, le simple et libre génie, à se jouer de nos prétentions, à faire échec à nos théories, à déranger nos systèmes. Hors du *leitmotiv*, dit-on aujourd'hui, point de salut désormais ; c'est le mode unique de l'expression, de l'analyse et de la psychologie musicale. Et lui, le maître des *Noces* et de *Don Juan*, psychologue autant que musicien, sans un thème conducteur et sans un rappel de motif, il crée des caractères dont on ne sait trop ce qu'on doit admirer davantage, la variété ou la constance, l'idéale, ou la réelle, humaine et vivante beauté.

Car, autant qu'aux paroles, aux mouvements, la musique de Mozart ressemble aux âmes. Dans cette musique, ou plutôt par elle, toutes les âmes vraiment ont chanté. Pour que chacun les reconnaisse et croie les réentendre, à peine est-il besoin de les nommer. Voici les âmes tragiques : l'âme d'orgueil et de proie, de colère et de révolte impie. En face du héros superbe, et contre lui, voici la vierge outragée, la douloureuse orpheline, âme irritée aussi, mais d'une pieuse et vengeresse fureur. Souvenez-vous maintenant des âmes de tendresse et de grâce. Les plus nombreuses de beaucoup, elles se ressemblent et pourtant se distinguent. Figures d'amour, exquises l'une et l'autre, Zerline et Chérubin ne le sont pas du même amour, et je ne sais rien non plus d'égal et de contraire au léger et voluptueux duo de *Don Juan* (*Là ci darem' la mano*), comme le duo, si profond et si pur, de Papageno et de Pamina dans la *Flûte enchantée*.

Parlerons-nous des personnages qu'on appellerait secondaires, s'il pouvait y avoir quelqu'un ou quelque chose de tel dans l'œuvre de Mozart ! de celui, par exemple, qu'Hoffmann a si bien défini « le froid, peu viril, ordinaire don Ottavio. » Rien d'ordinaire, rien que de finement féminin et conjugal, ne se rencontre chez doña Elvire. C'est tantôt la dignité et la mélancolie (*Non ti fidar, o misera*) ; tantôt le dépit, l'aigreur et l'humeur querelleuse (*Ah ! chi me dice mai, Quel barbaro dove è*) ; tantôt enfin — au début du trio de la fenêtre — une détente, une rémission exquise et, sous l'influence de la

nuit, l'attendrissement d'un cœur tout prêt à pardonner.

Aimons « les passions nobles », écrit Vauvenargues, et Mozart les aimait entre toutes. Ce n'est point à dire pour cela qu'il ignorât les autres : les humbles, et celles-là non plus, j'en appelle à Figaro et à Suzanne, qui mériteraient à peine le nom de passion, n'étant que joie, esprit de malice et de gaieté. Mais les plus basses mêmes, le cynisme ou la couardise, n'avaient pas de quoi le rebuter, témoin le rôle entier de Leporello et, dans ce rôle, outre l'air fameux du « Catalogue » le duo du cimetière, où Gounod, avec quelque raison, trouvait traduits jusqu'aux « détails physiques les plus intimes de la peur »,

Autant que de la vie, Mozart a tout exprimé, l'horreur comme la majesté de la mort : soit dans l'épisode, aussi beau qu'une frise antique, du sacrifice d'*Idoménée* ; soit dans la scène où l'âme semble s'écouler avec le sang de la poitrine ouverte du Commandeur.

Lisez enfin, ou relisez les dernières pages de *Don Juan*. Assistez à l'entrevue suprême. Écoutez ces gammes à la fois terribles et tranquilles, ce rythme impassible comme une loi qui s'accomplit, cette marche harmonique sans colère et sans hâte, où paraît quelque chose de la justice éternelle. Alors vous douterez si Mozart, après avoir tout vu de l'homme, n'a pas aperçu peut-être — Pascal aurait dit : en passant et comme par derrière — quelque chose même de Dieu.

Ainsi tout cela est beau, parce que tout cela est véri-

dique. Ainsi l'ordre de l'art, autant que celui de la science, obéit à la fameuse loi qui veut qu'on ne dépasse la nature qu'à la condition de lui obéir. Et si, dans l'œuvre de Mozart, la poésie est bien, comme il disait lui-même, la fille obéissante de la musique, c'est parce que la musique ne lui commande rien qui ne soit conforme à la nature et à la vérité.

Mais la musique de Mozart ne se contente pas d'égaler ou de remplir parfaitement son objet. Il arrive à tout moment qu'elle le dépasse et le déborde. Qui chante le duo de la *Flûte enchantée ?* Papageno et Pamina, deux amoureux de féerie ou d'opérette, et même deux amoureux supposés. Mais le duo, lui, chante l'amour même, et, pour ainsi dire, une certaine qualité, un certain mode, un certain idéal d'amour.

Du « *Mariage* » aux « *Noces* » *de Figaro*, on sait qu'il y a beaucoup plus qu'un mot de changé et quel rayon de poésie a jeté sur la comédie de Beaumarchais la musique de Mozart. Sans parler de Chérubin ou de la Comtesse, n'a-t-elle pas, un moment au moins, transfiguré jusqu'à Figaro ? Je pense à l'arrivée sous les marronniers, dans le dernier finale, de l'ancien courtier d'amour : « *Tutto è tranquillo e placido* ». Tout est plus que tranquille ici, tout y est grave, tout y est noble, tout y respire une beauté presque antique, et le mystère dont s'enveloppaient autrefois les métamorphoses des dieux.

Tout à l'heure déjà, sous les mêmes rameaux, aviez-vous reconnu Suzanne à des accents que peut-être elle



MAISONNETTE OU FUT COMPOSÉE LA FLUTE ENCHANTÉE

ne se connaissait pas ! Avec les parures et les voiles de sa maîtresse, il semble qu'elle ait pris quelque chose aussi de son cœur. Laquelle chante ainsi de ces deux femmes ? Laquelle a cette voix languissante, émue et vaguement troublée ? Entendons-nous Suzanne, ou la Comtesse ? Ou peut-être l'une et l'autre et d'autres encore que toutes les deux. « *I furti miei* », dit le texte ; mais il a beau dire. En vain l'action et la parole ne sont ici que supercherie et mensonge. La mélodie, elle, ne ment et ne trompe pas ; elle est tendre, elle est voluptueuse avec sincérité, et c'est le véritable, c'est l'éternel amour, qu'un désir de femme appelle dans la nuit sereine qui tombe sur la « folle journée ».

Don Juan n'éveille pas moins que les *Noces de Figaro* des résonances sans fin et des harmoniques sans nombre. Mozart n'a pu trouver chez la Charlotte ni chez la Mathurine de Molière, le sourire — tracé, dirait-on par Léonard — qui court avec le « *Batti, batti, bel Masetto* » sur les lèvres de Zerline. Le poème — si le mot peut s'employer ici — de bouffonnerie, de gaillardise et d'impudence, qu'est le grand air : « *Madamina, il catalogo è questo,* » nous apprendrait de quel côté se trouve la force, l'abondance et l'ampleur, s'il nous prenait envie de comparer Sganarelle à Leporello.

Le valet rit et se moque ici. Mais vienne seulement certain sextuor et vous entendrez comme il se plaint et comme il pleure. Surpris sous le manteau de son maître, et menacé de la bastonnade, on sait quelle phrase pathétique il chante, ou plutôt il gémit. Eh !

quoi, dira-t-on peut-être, pour cet humble, ce burlesque méfait, cette doléance sublime! Oui, mais pour autre chose encore. Pour une misère sans doute, mais aussi pour toute misère, dont un misérable se fait ici l'interprète et prend la triste, la suppliante voix.

Dans la sérénade enfin, qui pourrait ne pas entendre plus que la sérénade elle-même? Elle va bien plus loin, elle monte bien plus haut que le balcon d'une camériste, et ne croyant chanter qu'une amourette vulgaire, elle est le chant de l'idéal amour. Et puis nous avons appris d'un grand poète qu'elle est autre chose encore. Diverse, presque contradictoire par la mélodie et par l'accompagnement, et cependant harmonieuse, elle ressemble à la vie, et Musset a très bien vu que cette ressemblance fait la grandeur de la petite chanson.

Après la poésie et comme elle, la critique a compris ce qu'on pourrait appeler, en parlant son propre langage, la généralité du génie de Mozart. Avec la plume de Thomas Graindorge, Taine écrivait naguère : « Je suis venu écouter dix fois *Cosi fan tutte*... Je revois la scène et la tiède contrée lumineuse. La terrasse s'élève au bord de la mer, parmi les buissons de cactus, avec un berceau enguirlandé de roses, au bord duquel un figuier pose ses lourdes feuilles dentelées. La félicité, la tendresse, l'amour comblé, abandonné, tranquille, sont là dans leur patrie... Est-ce qu'on peut songer ici à autre chose qu'à être heureux et amoureux.

« Mozart n'a pas songé à autre chose. La pièce n'a pas le sens commun, et c'est tant mieux. Est-ce qu'un rêve

doit être vraisemblable ? Est-ce que la vraie fantaisie, le sentiment pur et complet, ne peut pas planer au-dessus des lois de la vie ? »

Oui, cette fois encore, le musicien a plané plus haut que les contingences du drame, plus haut que les caractères particuliers et concrets des personnages. Sans rien contredire ni rien contrefaire, il a transformé, transfiguré tout. Il est entré non seulement en rapport, mais en communion avec l'ordre du « sentiment complet et pur », du sentiment absolu, du sentiment infini. Et c'est l'un des accords les plus profonds qu'il y ait dans la musique de Mozart.

IV

Aussi bien qu'avec son objet, cette musique s'accorde avec elle-même. Entendez par là que les éléments dont elle est faite : mélodie, récitatif, harmonie, symphonie ou orchestre, se la partagent et ne la disputent pas. Opéra mélodique, a-t-on nommé l'opéra de Mozart. On a bien fait, s'il est vrai, comme nous le croyons, que tout y soit mélodie, que tout y chante, y chante toujours, et que Mozart ait ainsi, beaucoup plus tôt que Wagner, créé la mélodie continue ou infinie.

Après que tout a été dit, que ne resterait-il pas à dire sur la perfection de la mélodie de Mozart ! Parfaite, elle l'est dès le commencement. Dans les airs de Chérubin et de la Comtesse, comme dans certain air d'Ilia, au troisième acte d'*Idoménée* ; dans l'*andante* du quintette

avec clarinette, aussi bien qu'au début de la symphonie en *sol mineur*, les premières mesures, les premières notes de cette mélodie, la contiennent et la révèlent d'avance. Elle s'y montre avec cette netteté, cette pureté qui l'apparente aux formes plastiques de l'art italien, et qui tant de fois a fait répéter que, si les figures de Raphaël chantaient, elles chanteraient les mélodies de Mozart.

Italienne en quelque sorte de naissance, la phrase de Mozart grandit et se développe à l'allemande. Elle a ceci de particulier et de supérieur à la phrase même d'un Cimarosa ou d'un Rossini, qu'elle est beaucoup plus un organisme, un système de parties liées ensemble et soutenant les unes avec les autres des rapports logiques autant qu'harmonieux. Prenez le « *Voi che sapete* ». De quoi se compose-t-il surtout ? D'une « idée », exposée d'abord, et ramenée, ou « reprise », à la fin. Mais cela fait, ou trouvé, quelque chose restait à faire. Il s'agissait — et ce n'était ni moins important ni moins difficile — de « remplir tout l'entre-deux ». Les grands maîtres, les plus grands seuls y arrivent. Mozart y excelle. L'intervalle que d'autres laissent vide, il le peuple et l'anime de formes secondaires, mais dérivées de la forme primitive, et qui, sans la reproduire, en procèdent et s'y rapportent. Alors s'établit un ordre et comme une hiérarchie de rythmes et de mouvements, de valeurs et de nombres. Alors tout se renouvelle et se répond ; tout se ressemble et rien ne se répète. C'est un enchaînement et comme une génération de mélodies successives, et pour-

tant ce n'est qu'une seule mélodie, qui se prête, se ploie en passant aux moindres inflexions de la pensée et du discours. C'est un chef-d'œuvre un et divers, une merveille de naturel et d'art, de discipline et de liberté.

C'est cela, tout cela, jusqu'au bout. On sait avec quelle grâce, avec quel sourire, la mélodie de Mozart tombe et meurt, et comme elle est véritablement « douce envers la mort ». Mozart, plus que tout autre, a le secret des cadences nobles et pures, de celles qu'on peut bien appeler parfaites. Sans compter que leur beauté sensible s'accroît en quelque sorte de je ne sais quelle beauté de raison, ou de logique. Elles finissent, au sens absolu de ce mot, et finissent sans retour. Elles ne laissent rien en suspens, dans le vague ou dans le doute. Par elles, avec elles, tout est résolu, tout est fixé, tout est accompli.

Mais si la mélodie est au centre, au cœur de la musique de Mozart, les autres éléments l'entourent et la secondent.

Mozart, qui se sert beaucoup du récitatif courant, (*recitativo secco*), pour expédier ou « déblayer » le dialogue, use plus rarement de l'autre récitatif, celui qu'on appelle « obligé », parce qu'il est soumis, en effet, au rythme, à la mesure et à l'accompagnement. Les *Noces de Figaro* cependant et *Don Juan* surtout en offrent de célèbres et magnifiques exemples. Un récitatif de ce genre annonce l'air de Suzanne sous les marronniers. Récitatif aussi, du même style, la déploration de doña Anna sur le cadavre de son père ; l'assassin reconnu, la

funeste nuit racontée et maudite par la jeune fille, encore, toujours des récitatifs, dont on sait la violence et la beauté. Il ne serait pas sans intérêt de les comparer à certains récitatifs de Gluck. On verrait alors premièrement, que si, par la nature même de son génie, Gluck se complaît en quelque sorte dans le récitatif et s'y livre, Mozart ne s'y laisse aller qu'en passant et comme emporté par un court transport ; on reconnaîtrait aussi que chez le maître d'*Orphée*, d'*Alceste*, d'*Armide* et des deux *Iphigénies*, c'est l'orateur qui domine, tandis que chez celui de *Don Juan*, (un accord, une modulation, une sonorité suffirait à le prouver), l'avantage reste malgré tout et toujours au musicien.

Si bien, si juste qu'il parle, Mozart ne cesse jamais de chanter. Et son chant est si beau, que pour vivre, pour être immortel, il n'aurait besoin que de sa propre beauté. Mais à la note, par elle-même, par elle seule exquise, d'autres notes viennent se réunir. Alors, comme dit si joliment M. Boito dans *Falstaff*,

Allor la nota che non è più sola,
Vibra di gioia in un accordo arcano,

Alors l'imprévu d'une modulation, la surprise d'un accord jette une lueur étrange sur les dernières mesures du *Voi che sapete*, sur la fin du duetto de Suzanne avec Chérubin sautant par la fenêtre. Alors la mélodie de Mozart s'enveloppe, comme d'un nimbe mystérieux, de l'harmonie de Mozart.

Enfin la symphonie, ou la polyphonie, de Mozart,


K.K. priv. Wiedner Theater

L. II.

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen.

Sarastro.	Hr. Gerl.
Tamino.	Hr. Schack.
Sprecher.	Hr. Winter.
Erster)	Hr. Schikaneder der ältere.
Zweyter) Priester.	Hr. Kistler.
Dritter)	Hr. Moll.
Königinn der Nacht.	Mad. Hofer.
Pamina ihre Tochter.	Mlle. Gottlieb.
Erste)	Mlle. Klöpfer.
Zweyte) Dame.	Mlle. Hofmann.
Dritte)	Mad. Schack.
Papageno.	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib.	Mad. Gerl.
Monostatos ein Mohr.	Hr. Nouseul.
Erster)	Hr. Giesecke.
Zweyter) Sklav.	Hr. Frasel.
Dritter)	Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher k. k. Kammerkompositeur. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Neßlthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

REPRODUCTION DE L'AFFICHE DE LA 1re REPRÉSENTATION DE LA FLUTE ENCHANTÉE

inégale en rigueur à celle de Bach, à celle de Beethoven en puissance, entre pourtant comme élément nécessaire dans les chefs-d'œuvre même dramatiques du maître. On l'écrivait plus haut, *les Noces* et *Don Juan* ne sont ni d'une autre main (j'entends moins experte et moins sûre), ni d'un autre style (moins riche et moins nourri) que les quatuors dédiés à Haydn, les concertos ou les grandes symphonies elles-mêmes.

C'est assez dire que l'orchestre y joue son rôle. Et ce rôle n'est jamais de prétendre et d'usurper, mais d'accompagner et de concourir. En quoi se montre une fois de plus ce qu'on appellerait volontiers, s'il était possible de restituer le véritable sens d'un mot littéralement renversé par l'usage, le « tempérament » de Mozart et l'équilibre de son génie.

L'orchestre et les voix se partagent un duo comme celui de la « dictée », dans *les Noces* ; un air comme celui de Suzanne : « *Venite, inginocchiatevi!* » habillant ou plutôt déshabillant Chérubin ; un autre surtout, celui de Leporello, qui se définirait assez bien un concerto pour voix de basse et orchestre. L'action commune, la fusion du chant et de la symphonie apparaîtrait peut-être encore mieux dans le duo du cimetière. Qu'on se rappelle seulement, sur le : « *Oui !* » d'outre-tombe, la fameuse note de cor et tout le pittoresque, le coloris, enfin toute la vérité de mouvement, presque de geste, et de sentiment aussi, que l'orchestre ajoute à cette scène et que seul il y pouvait ajouter.

Par l'introduction de l'orchestre dans le drame musical,

il est certain que Mozart est moins italien — italien d'alors — qu'allemand. A cet égard on a pu dire que le Mozart de *Don Juan* et plus encore celui de la *Flûte enchantée* approche de Beethoven, et que même il touche à Richard Wagner, ne fût-ce que du bout des doigts et comme en effleurant le bord de son manteau. Mais aussitôt voici la reprise, ou la revanche de l'idéal italien. Chez Mozart, l'orchestre et le chant ne sont pas ce qu'ils sont devenus après lui : deux éléments, non seulement différents, mais dissemblables. Au contraire, un seul esprit les anime, et l'amour, non la force, les garde réunis. Ils s'imitent l'un l'autre, ou plutôt — et voici le trait essentiel — c'est l'orchestre qui semble se façonner et se régler sur le chant. La voix donnant l'exemple aux instruments, les conviant èt les décidant à la suivre et à lui ressembler, telle est, chez le Mozart des *Noces* et de *Don Juan*, l'évolution habituelle, tel est l'ordre des mouvements ou des facteurs. La musique purement allemande ne l'a jamais pratiqué. Sébastien Bach ne l'avait point observé, le Beethoven de la neuvième symphonie l'ébranlera, et tout l'effort, tout le génie de Wagner, ne consistera qu'à le renverser.

Mais cet ordre règne chez Mozart. Les pages même les plus complexes des *Noces* et de *Don Juan* : dans le second de ces chefs-d'œuvre, la danse, ou plutôt les danses jouées par les trois orchestres ensemble ; dans les *Noces*, le second finale, et même le premier, polyphonique avec plus de richesse et de puissance encore, attesteraient quelle place et quelle influence la mélodie

se réserve jusque dans la symphonie de Mozart.

Celle-ci pourtant, à sa manière, est bien la symphonie. Les autres éléments se rassemblent et se fondent en elle. Elle les enveloppe et les baigne. Ainsi, rien de ce qu'est la musique ne manque à ce genre esthétique, à cette catégorie de l'idéal sonore qu'est l'opéra de Mozart. « Opéra-Concert » ont dit ceux qui le méconnaissent, voulant insinuer par là que l'unité lui fait défaut et que des morceaux rapportés le composent, ou plutôt, à leur avis, ne le composent pas. Gardons le mot de concert. Pour le changer en éloge, pour qu'il réponde à notre propre conception du génie du maître et pour qu'il la confirme, il suffit, non pas de le détourner, mais de le mieux entendre et de le prendre comme synonyme d'harmonie et d'accord.

V

Aussi bien que dans l'ordre de la forme, dans celui du sentiment ou de l'*éthos*, l'œuvre de Mozart est un concert.

Le génie de Mozart est à la fois idéal et familier, supérieur et prochain, sans que jamais un choc, ou même un froissement, résulte de cette rencontre. Il arrive au sublime tantôt par la grandeur, tantôt — plus souvent même — par la grâce. Et je ne sais que les Grecs, et Raphaël après eux, qui sachent y atteindre par ce dernier chemin. Regardez le Parthénon ou l'*École d'Athènes*. Écoutez, non pas un chant de Mozart, mais dix,

mais vingt, que nous pourrions citer : le *Voi che sapete* et tel air de ténor de l'*Enlèvement au sérail*, le trio de la fenêtre de *Don Juan*, ou le second motif de la « romance » du concerto en *ré*, pour le piano. Vous éprouverez que le charme vous touche aussi profondément que la force, que certains sourires attendrissent jusqu'aux larmes et qu'il y a pour la beauté plus d'une manière d'être infinie et divine.

Plenum gratiæ et veritatis. L'alliance de ces deux mots sied à Mozart et le définit tout entier. Les vérités les plus hautes ou les plus profondes, il les exprime avec grâce. Il a le secret de tout dire, même le terrible, sans enfler la voix. Et que peu de moyens lui suffisent ! Que la lettre, ou la matière, est donc peu de chose en son œuvre, auprès de l'esprit ! Il ne faut, pour jouer *Don Juan*, qu'un orchestre de vingt-cinq musiciens. Celui de notre Opéra ne sert qu'à grossir et à dénaturer le chef-d'œuvre. Que dirons-nous du ballet, de ce postiche ou de cette bosse, qui, pour être aussi brillante que celle des polichinelles que le ballet met en branle, n'en demeure pas moins une bosse, autrement dit une difformité. Cet intermède a tous les inconvénients et toutes les impertinences. Il désorganise et déséquilibre le finale ; il en fausse les proportions et le sens. Afin d'assortir, ou d'égaler la musique à la chorégraphie et à la mise en scène, on a fait du *Viva la libertà !* de ce salut cordial et familier, je ne sais quel mélodramatique et formidable appel à la liberté. « Que de bruit, disait l'autre, pour une omelette au lard ! » On pourrait presque le redire,

puisqu'il ne s'agit ici de guère plus : d'un repas sur l'herbe offert par un seigneur à une noce de paysans.

Mozart est la nature et le naturel même. On dirait de lui volontiers, continuant de le chercher et de le trouver dans un texte sacré, « qu'il a habité parmi nous. » Si grand qu'il soit, il reste ce que nous sommes. A quelques personnages qui nous dépassent (Sarastro, la Reine de la Nuit, et quelquefois telle ou telle figure de *Don Juan*), combien n'en a-t-il pas mêlé de plus modestes, plus humains, qui nous ressemblent, qui vivent de notre vie moyenne et meurent de notre commune mort! Qui décidera, par exemple, si la fin du Commandeur est plus admirable de noblesse et de pathétique, ou de simplicité. Pour honorer un vieillard, un inconnu, qui ne fait que paraître et mourir, il n'y avait point à déployer les magnificences funèbres qui font du convoi de Siegfried, héros de toute une épopée, un deuil presque divin. L'épée de Don Juan et l'épieu de Hagen ont assurément tranché d'inégales destinées. Mozart ne consacre qu'un trio de quelques lignes, suivi d'un épilogue instrumental de quelques mesures, à la médiocrité, j'allais dire à la banalité d'une mort obscure. Mais ce peu de mesures, ce peu de notes, qui perlent goutte à goutte, comme du sang ou comme des pleurs, sont d'une telle beauté, si large et si profonde, que ce n'est pas une mort, mais la mort même, la mort en soi, dont elles expriment l'horreur.

Quoi de plus simple encore, et d'obtenu à moins de frais, que la couleur fantastique ! « *Viendras-tu souper?*

— *Oui !* » De quels éclats d'orchestre. de quelles harmonies extravagantes un musicien moderne aurait-il souligné l'acceptation d'outre-tombe ! Mozart la glisse en passant dans la trame souple et courante du duo, et, pour l'en distinguer, pour l'en détacher cependant, froide et sentant le sépulcre, il suffit de cette note de cor dont nous parlions tout à l'heure et d'une modulation que nos écoliers peut-être mépriseraient. Il en est de l'œuvre entier de Mozart comme du duo du Cimetière. La plus haute beauté n'y a jamais rien d'ambitieux, encore moins d'affecté ; rien qui nous étonne et nous effarouche, rien qui nous tienne à distance et nous défende d'approcher. Sur les choses graves, et même saintes, Mozart a porté des mains aussi pures, mais aussi libres, que celles d'un enfant. Non seulement dans un opéra, mais dans un rôle, dans un air, partout il a, comme en se jouant, mêlé le pathétique avec le comique parfois, toujours avec le naturel. C'est le secret des grands idéalistes, celui du musicien de *Don Juan* aussi bien que du peintre de l'*Héliodore* et de la *Messe de Bolsène*, de réserver ainsi jusque dans les pages grandioses, un asile et comme un coin familier à la vie intime, à la plus modeste, à la plus humble réalité.

Mozart contente pleinement l'intelligence. Les plus savants parmi les savants n'en savent pas plus que lui, car il sait tout. Son talent est égal à son génie. Bizet disait volontiers, en parlant de la musique : « Il faut « toujours que cela soit fait ». Rien n'est mieux « fait »



MOZART AU THÉATRE ROYAL DE BERLIN, EN 1789
(Mittheilungen f. d. Mozard-Gemeinde in Berlin.)

que la musique de Mozart, que l'*Ave verum* ou le *Trio des Masques*, le quatuor pour piano et cordes en *sol* mineur, la symphonie *Jupiter*, ou la *Flûte enchantée*. Enfin, il suffit de comparer au premier finale des *Noces de Figaro* le finale du *Barbier de Séville*, pour décider aussitôt, de Mozart et de Rossini, lequel est le grand « compositeur », le grand architecte de sons.

La beauté pour ainsi dire intellectuelle de la musique de Mozart occupe donc et remplit tout notre entendement. Elle ne l'excède et ne l'accable jamais. On dirait que Mozart a le souci constant de nous tenir, ainsi qu'il se tient lui-même, au-dessus de son œuvre, et comme il ne nous donne pas trop, de ne pas trop nous demander. « Vous le nommez grand », s'écriait un jour Grillparzer. « Il l'est, en effet, parce qu'il s'est limité. Ce qu'il a fait et ce qu'il s'est interdit pèsent du même poids dans la balance de sa renommée. Parce qu'il n'a jamais voulu plus que ne doivent vouloir les hommes, l'ordre : « Il le faut ! » sort de tout ce qu'il a créé. Il a préféré paraître plus petit qu'il n'était, plutôt que de s'enfler jusqu'au monstrueux. Le royaume de l'art est un second monde, mais existant et réel, et soumis à la mesure. »

Mozart a soumis à la mesure la sensation non moins que la pensée. Un des miracles, et non le moindre, de son génie, est de les tempérer l'une par l'autre et de les porter ensemble jusqu'à la perfection. Dans l'immense domaine des sons, il n'y a peut-être rien de plus délicieux à l'oreille qu'une phrase de Mozart. Grillparzer

encore l'a dit, et fort bien : « Il s'attachait fermement à tes éternelles énigmes, ô toi, l'œil de l'âme, oreille qui sens tout. Ce qui n'entrait point par cette porte lui paraissait un caprice de l'homme et non la parole divine, et demeurait banni de son cercle de lumière. »

Autant qu'à notre esprit, Mozart plaît donc à nos sens. Loin de les offenser jamais, de leur demander le moindre sacrifice, il les charme et les ravit toujours. Le comprendre est une joie et c'est une volupté de l'entendre. Une mélodie, ou seulement le début d'une mélodie, comme les premières mesures du trio de la fenêtre dans *Don Juan*, celles du premier morceau de la symphonie en *sol* mineur, comptent parmi les plus purs chefs-d'œuvre de la plus sensuelle beauté. Oui, de la plus sensuelle, et pourtant les plus purs. Jamais l'*Amari aliquid* du poète latin ne surgit du fond du plaisir qu'ils nous causent. « La musique la plus physique que je connaisse », disait Stendhal de certaine musique de Rossini. On le dirait peut-être mieux encore de la musique de Mozart, mais à la condition d'ajouter aussitôt qu'elle est également la plus morale ; qu'en sa forme, en sa figure, j'écrirais volontiers en son corps divin, habite une âme divine; enfin, qu'une phrase de Mozart est peut-être la ligne idéale où se rencontrent et s'accordent le mieux l'ordre de la matière et celui de l'esprit.

Prenons maintenant le mot d'esprit dans une acception différente et restreinte, comme ne signifiant plus que le mouvement et la gaieté légère, la pointe et la

flamme de la joie. De cette manière encore, le Mozart des *Noces* et de *Don Juan*, le musicien de Leporello et de Zerline, de Figaro et de Suzanne, a tout l'esprit qu'on peut avoir. Le Pergolèse de la *Servante Maîtresse* n'en a pas eu, le Rossini du *Barbier de Séville* n'en aura pas davantage. Mais surtout l'esprit de l'un et de l'autre n'est pas celui de Mozart. L'esprit de Mozart a ce charme ou cette vertu particulière, unique peut-être, qu'il ne va jamais jusqu'à l'extrémité, jusqu'à l'excès de lui-même. Pour échapper à la sécheresse, le rire de Mozart s'enveloppe volontiers de sensibilité, se voile de mélancolie et même se mouille de larmes.

« Δακρύοεν γελάσασα. » Il n'est pas de meilleure formule que les deux mots du vieux poète, pour définir l'espèce d'incertitude charmante, de délicieuse équivoque où souvent se plaît et se joue ce génie éternellement jeune. Ils traduisent bien, ces deux mots, la double impression que produit, au début de la symphonie en *sol* mineur, ou de certaine sonate en *mi* mineur, pour piano et violon, l'alliance du mouvement allègre et du mode mélancolique. *Don Juan* et la *Flûte enchantée*, mais surtout les *Noces de Figaro* nous offrent d'innombrables exemples de ce mélange exquis. Sur les pages les plus brillantes, des ombres furtives passent. L'air de Figaro : « *Non più andrai* » pétille d'esprit et de gaîté. C'est un de ces « soleils tournants » que Mozart, autant que Beaumarchais, aurait pu se vanter d'avoir allumés et mis en branle. L'orchestre et la voix luttent ici de malice et de verve. Écoutez cependant les premières notes, celles qui com-

mandent et qui rythment le morceau tout entier; écoutez-les chaque fois qu'elles reviennent, ou qu'elles retombent. Dans leur chute même, pourvu que l'artiste sache la ménager et, si peu que ce soit, la retenir, vous surprendrez un mouvement et comme un geste d'indulgente et pensive douceur.

« *Non so più..!* » — « *Voi che sapete* » *!* Qui saura jamais ce que chantent le mieux les deux chansons immortelles, de la joie ou de la peine d'amour, qu'elles chantent si bien ensemble.

De même un des morceaux les plus brefs et les plus vifs des *Noces*, le duetto de Suzanne et de Chérubin qui s'enfuit : « *Aprite, presto aprite* », porte à sa cime, et sur les derniers mots du petit page, une de ces rapides et délicieuses lueurs. Dans la scène suivante, quand Suzanne, que le comte vient de surprendre, le félicite et le raille de l'avoir surprise, au *staccato* des premières notes, aiguës et piquantes, à la rigueur des croches répétées, il suffit qu'un *legato*, puis que des triolets succèdent, pour émousser aussitôt la malice et l'ironie de l'apostrophe, pour les détendre et presque les attendrir.

L'introduction (vingt mesures peut-être) du duo du comte et de Suzanne : « *Crudel, perche fin' ora farmi languir così* ? » est un autre chef-d'œuvre d'esprit et de sentiment. *Languir*, voilà bien le mot dont l'expression domine d'abord. Mais bientôt cette langueur s'anime, et sous la voix câline du comte, l'orchestre s'égaie et rit. La première réponse de Suzanne semble sérieuse, presque franche. Puis le dialogue se teint de mille nuances

qui se dégradent et se fondent les unes dans les autres. Les deux modes, majeur et mineur, se frôlent sans cesse. Sur trois degrés chromatiques, les « *si!* », les « *no!* » montent et descendent comme pour s'offrir et se reprendre, ou se réserver, tour à tour. Pleine de promesses et de réticences, la musique hésite, elle miroite, elle chatoie. Tantôt la vivacité, la coquetterie, l'esprit, en fait le charme, tantôt c'est la sincérité, l'abandon, c'est la poésie et presque le mystère.

Dans le duo de la dictée et dans l'air des marronniers surtout, cette alliance exquise se retrouverait encore. Un de nos maîtres jadis en a goûté la saveur. Quand il a écrit qu'aux grelots de la marotte de Figaro, l'auteur des *Noces* avait ajouté des clochettes d'or ; lorsqu'il a senti, à travers, ou plutôt au-dessus d'une comédie qui réjouit l'esprit et l'excite, « les enchantements d'une musique qui fond le cœur », Victor Cherbuliez a su distinguer et définir, avec sa grâce coutumière, un des éléments, non le moins délicat ni le moins précieux, du génie de Mozart.

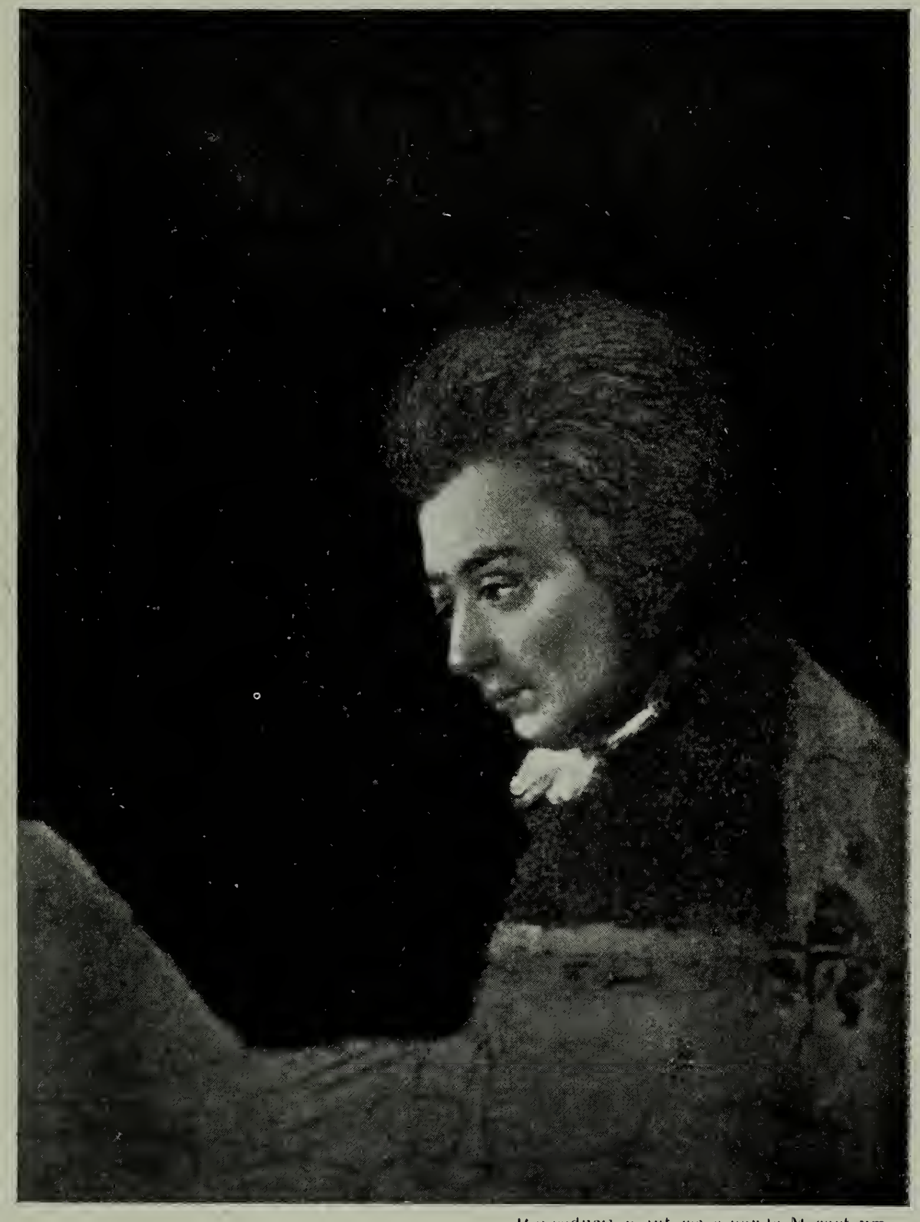
VI

Le génie de Mozart lui ressemble-t-il à lui-même, et, sur le point d'en achever l'analyse, allons-nous voir ce dernier accord nous apparaître ou nous échapper ?

L'œuvre de Mozart est le contraire de sa vie. Celle-ci ne fut que souffrance et celui-là presque tout entier ne respire que le bonheur. Mais l'œuvre de Mozart est

l'image de son âme, et voilà la suprême harmonie où toutes les autres viennent aboutir et se fondre.

En écoutant Mozart, la postérité n'eût rien appris ou soupçonné de son sort. Elle aurait tout connu de son cœur. Quelle discrétion, quelle noblesse, quelle pudeur! Il n'a jamais fait de son art le confident pour lui-même et, pour nous, le témoin de sa misère, mais seulement de sa longue patience et de son angélique douceur. Il l'a gardé souriant et serein, plus haut que l'épreuve, à l'abri des larmes. Il ne l'a jamais retourné, comme une arme de colère, contre le Dieu dont il l'avait reçu pour sa consolation, non pour sa vengeance. Si admirable que soit le génie quand il se révolte, quand il proteste et déteste, il ne l'est pas moins lorsqu'il se résigne, qu'il pardonne et qu'il oublie. Que dis-je, oublier ? Il semble que le génie de Mozart ait ignoré la douleur de Mozart, et qu'au-dessus d'elle, les sommets de l'âme, éternellement purs, éternellement calmes, aient rayonné. « Que je sens de rudes combats ! » s'écrie un héros tragique. De tous ceux que Mozart a sentis, sa musique n'a jamais dit la rudesse. Dans cette musique — j'entends la plus sienne, celle qui n'est pas tel ou tel de ses personnages, mais lui-même — on ne trouve pas un accès, fût-ce un accent de colère et de révolte, la trace d'une lutte ou seulement d'un effort. Qu'est-ce que le début du quatuor pour piano et cordes en *sol* mineur, celui de la fantaisie en *ut* mineur, voire le *Lacrymosa* du *Requiem*, auprès de l'attaque, (jamais ce mot ne fut plus rigoureusement juste), de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven ? Et pourtant, à



W.-A. MOZART

(D'après la peinture originale de son beau-frère, l'artiste Lange, en juillet 1791.)

sa porte aussi, le doux maître, comme le maître héroïque, avait entendu le destin frapper de terribles coups. Mais l'écho n'en a pas retenti dans son œuvre, parce que lui-même, en son cœur, au lieu de répondre et de résister, s'est soumis.

Pas plus que la violence, Mozart ne connaît le trouble et le doute. Il n'est pas de ceux — comme Beethoven encore peut-être, et comme Wagner assurément — qui cherchent dans la musique la réponse à l'éternel pourquoi, la solution de l'énigme du monde. Autant Mozart est doux et pur, autant il est simple. Pour son génie, pas plus que dans son génie, il n'y eut jamais d'énigme ou seulement de question.

Et quoi ! pas de question et pas de souffrance ! Alors quelle est donc la vie à laquelle se rapporte ce génie, avec laquelle il s'accorde ? Ce n'est pas la vie présente, mais l'autre, celle où rien ne sera plus douloureux, où tout sera résolu. Musicien de ce que nous serons, encore plus que de ce que nous sommes, Mozart, mieux que Wagner, est le musicien de l'avenir. Taine l'a dit admirablement, peut-être sans vouloir et sans croire le dire : « Son fonds est l'amour absolu de la beauté accomplie et heureuse. » Une telle beauté n'est qu'en Dieu, n'est que Dieu. Ce n'est que près de Lui, ce n'est qu'en Lui que nous la trouverons et que nous l'aimerons d'un tel amour. Mais dès ici-bas, Mozart l'a aimée ainsi. Et pour cette raison plus encore que pour toutes les autres, Mozart a mérité d'être appelé divin.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE MOZART

Le catalogue — en quelque sorte classique — des œuvres de Mozart a été rédigé par L.-A.-F. von Koechel et publié chez Breitkopf et Hærtel, à Leipzig, en 1862.

Une seconde édition, revue, complétée et corrigée avec le plus grand soin par M. le comte Paul von Waldersee, a paru chez les mêmes éditeurs en 1905.

Dans un intéressant article relatif au catalogue en question, (*Courrier musical* du 15 janvier 1906), l'érudit archiviste de l'Opéra, M. Charles Malherbe, a fixé définitivement aux chiffres suivants le nombre des œuvres de Mozart :

Œuvres terminées.	622
Œuvres non terminées.	132
Total	754

Parmi ces 754 œuvres, il y en a vingt-six qui n'ont pas été retrouvées jusqu'à ce jour, et quatorze qui n'ont pas encore été publiées, sans parler des œuvres incomplètes, inédites pour la plupart.

L'ensemble des œuvres de Mozart, toujours d'après les recherches de M. Charles Malherbe, peut se classer ainsi qu'il suit :

ŒUVRES VOCALES

AVEC ORCHESTRE

a) *Musique religieuse.*

Messes[1]	19
Vêpres, Litanies.	8
Motets, pièces diverses.	39

[1] Dans ce chiffre de dix-neuf messes, n'est pas compris le fameux *Requiem*. composé par Mozart dans les derniers mois de son existence, mais demeuré inachevé. Mozart s'était arrêté à la huitième mesure du *Lacrymosa*. Son élève Sussmayer compléta l'orchestration, et, pour écrire les trois derniers morceaux, utilisa peut-être quelques esquisses laissées par le grand maître.

b) *Musique dramatique.*

Opéras[1]		22
Airs détachés	Soli	53
	Duos	3
	Trios	9
	Quatuors	1
	Chœurs	1
Cantates[2]		6

AVEC OU SANS PIANO

Lieder	40
Canons	28

(Supplément).

Arrangements ou transcriptions	6

ŒUVRES INSTRUMENTALES

AVEC ORCHESTRE

Symphonies[3]		49
Suites (cassations, divertissements, sérénades)		33
Pièces diverses	Marches	14
	Fragm. Symph.	14
Danses	Menuets	110
	Allemandes	56
	Contredanses	37
	Gavotte, Pantomime, Ballets[4]	44

[1] Voir plus loin la liste détaillée, page 118.

[2] Voir le détail plus loin, page 122.

[3] La première symphonie date de 1764, la dernière de 1788. Mozart, en 1774, parut délaisser cette forme d'art pour la suite d'orchestre, mais il y revint en 1778 et pendant dix années, produisit en ce genre des œuvres remarquables, dont quatre au moins sont restées au répertoire des concerts : la symphonie en *ré majeur*, sans menuet (Prague, 1786) ; les trois autres (Vienne, 1788) admirables chefs-d'œuvre que tout le monde connaît, en *mi bémol*, en *sol mineur* et en *ut majeur* (*Jupiter-Symphonie*). Rappelons que Mozart est le premier compositeur allemand qui se servit dans la symphonie des clarinettes ; elles apparaissent, à la place des cors, dans la 2e symphonie (Londres, 1764 ou 1765) : Gossec les avait employées en France dès 1756. Jusqu'en 1767, les symphonies de Mozart ne présentent que trois parties (pas de menuet) ; ajoutons encore que sur ces 49 compositions deux seulement sont dans une tonalité mineure (*sol mineur*).

[4] *Les Petits riens*, ballet de Noverre, pour lequel Mozart, pendant son second séjour à Paris, écrivit une douzaine de morceaux, représenté à l'Opéra le 11 juin 1778, le nom de Mozart ne figurant pas sur l'affiche.

Le ballet d'*Idoménée*, intercalé dans l'opéra de ce nom et représenté à Munich en 1781.

Concertos	Piano	29
	Violon	13
	Instrum. divers.	12

SANS ORCHESTRE

a) *Musique de chambre.*

Quintettes 9
Quatuors[1] 31
Trios et duos. 7

b) *Musique de piano.*

Sonates et fantaisies. 22
Variations 15
Pièces détachées 26
Œuvres à 4 mains ou à 2 pianos 9
Sonates et variations pour piano et violon. . 45

c) *Musique d'orgue.*

Sonates avec accompagnement instrumental. 17

OUVRAGES DRAMATIQUES

I. Die Schuldigkeit des ersten und fürnnehmsten Gebotes.

« Geistliches Singspiel » en trois parties, dont la première seule est de Mozart.

Texte allemand de J.-A. W. (Johann-Adam Wieland, selon Köchel ; Jacob-Anton Wimmer, selon Hammerlé).

Composé en mars 1766 (d'après une indication manuscrite de Léopold Mozart) et plus probablement à la fin de cette année ou au commencement de la suivante, représenté chez l'archevêque de Salzburg, le 11 mars 1767.

Interprètes : Joseph Meisner (ein laner und hinnach eifriger Christ) : Anton Franz Spitzeder (der Christen-Geist) ; Mlle Maria-Magdalena Lippin (die göttliche Barmherzigkeit) ; Maria-Anna Braunhoferin (die göttliche Gerechtigkeit) : Maria-Anna Fesemayrin (der Welt-Geist).

[1] Les *quintettes* et les *quatuors*, parmi lesquels se trouvent des œuvres d'une beauté incomparable, ont été composés de 1770 à 1790. Le célèbre quintette en *mi bémol* pour piano et instruments à vent, et le non moins fameux quintette en *la* pour clarinette et instruments à cordes datent, le premier de 1780, et le second de 1789.

II. Apollo et Hyacinthus.

« Lateinische Komödie » en un acte.

Texte latin d'un auteur inconnu, peut-être d'un des professeurs de l'Université de Salzburg.

Composé en 1767 et représenté le 13 mai à l'Université de Salzburg.

Interprètes : Mattias Stadler (Œbalus) ; Félix Fuchs (Melia) ; Christianus Enzinger (Hyacinthus) ; Johannes Ernst (Apollo) : Josephus Vonterthon (Zephyrus) ; Joseph Bruendl et Jacobus Moser (prêtres d'Apollon), tous élèves de l'Université.

III. Bastien und Bastienne.

« Deutsche operette, » en un acte.

Texte allemand d'Anton Schachtner, selon Nissen, ou de Weishern, selon Jahn, en tout cas d'après la pièce française de Favart.

Composé et représenté en 1768 à Vienne, dans la maison du docteur Anton Messmer, sans doute avec des amateurs pour interprètes.

IV. La Finta Semplice.

« Opera buffa, » en trois actes.

Texte italien de Luigi Coltellini.

Composé à Vienne en 1768, et représenté chez l'évêque de Salzburg, le 12 décembre 1769.

Interprètes : Anton-Franz Spitzeder (Don Polidoro) ; Hornung (Don Cassandro) ; Mme Haydn, née Madeleine Lipp (Rosina).

V. Mitridate, re di Ponto.

« Opera seria, » en trois actes.

Texte italien de Vittorio-Amadeo Cigna-Santi, d'après Racine.

Composé à Milan en 1770, et représenté dans cette ville le 26 décembre 1770.

Interprètes : Guglielmo d'Ettore (Mitridate) ; Pietro Benedetti, dit Sartorino (Sifare) ; Giuseppe Cicognani (Farnace) ; Giuseppe Bessano (Marzio) ; Pietro Muschietti (Arbate) ; Mme Antonia-Wagele, dite Bernasconi (Aspasia) ; Mme Anna-Francesca Varese (Ismene).

VI. Ascanio in Alba.

« Theatralische Serenade, » en deux actes.

Texte italien de l'abbé Giuseppe Parini.

Composé à Milan en 1771, par ordre de l'impératrice Marie-Thérèse, pour le mariage de son fils, l'archiduc Ferdinand, avec la princesse Maria-Béatrice d'Este, et représenté à Milan le 17 octobre 1771.

Personnages : Giovanni Manzuoli (Ascanio) ; Giuseppe Tibaldi (Aceste) ; Solzi (Fauno) ; Mme Falchini (Venere) ; Mme Antonia Girelli Aguilar (Silvia).

VII. Il sogno di Scipione.

« Dramatische Serenade, » en un acte.

Texte italien de Metastase.

Composé à Salzburg en 1772 pour les fêtes données en l'honneur de l'installation du nouvel archevêque, et représenté dans les premiers jours de mai 1772.

VIII. Lucio Silla.
« Dramma per musica, » en trois actes.
Texte italien de Giovanni da Gamera.
Composé en 1772, et représenté à Milan le 26 décembre 1772.
Interprètes : Bassano Morgnoni (Lucio Silla) ; Benanzio Rauzzini (Cecilio) ; Giuseppe Onofrio (Anfidio) ; Mme Maria-Anna de Amicis (Giunia) ; Mme Felicità Suarti (Lucio Cinna) ; Mme Daniella Mienci (Celia).

IX. La finta giardiniera.
« Opera buffa, » en trois actes.
Texte italien de.....
Composé en 1774 à Salzburg et à Munich, et représenté à Munich le 13 janvier 1775.
Personnages : Tommaso Consoli (Ramiro) ; Rossi (Belfiore) ; Mme Rosa Manservisi (Sandrina).

X. Il rè pastore.
« Dramatische cantate, » en deux actes.
Texte italien de Métastase.
Composé à Salzburg pour les fêtes données en l'honneur de l'archiduc Maximilien, fils de l'impératrice Marie-Thérèse, (plus tard prince électeur, archevêque de Cologne) et représenté à Salzburg le 23 avril 1775.
Interprète : Tommaso Consoli (Aminta).

XI. Zaïde.
Opéra en deux actes.
Texte allemand de Schachtner, d'après une pièce française.
Composé à Salzburg en 1780 et demeuré inachevé.

XII. Thamos, König in Ægyten.
« Heroisches Drama, » en cinq actes, dont Mozart composa la musique de scène (chœurs et entractes).
Texte allemand du baron Tobie-Philippe de Gebler.
Composé à Salzburg en 1779 ou 1780, commencé peut-être dès 1773, représenté dans une soirée de gala à Berlin en 1786.

XIII. Idomeneo, rè di Creta, ossia Ilia e Adamante.
« Opera seria » en trois actes.
Texte italien de l'abbé J.-B. Varesco, d'après l'opéra français de Danchet, mis en musique par Campra.
Composé à Salzburg et à Munich en 1780, représenté à Munich le 29 janvier 1781.
Interprètes : Anton Raaff (Idomeneo) ; Del Prato (Idamante) ; Domenico Panzacchi (Arbace) ; Giovanni Walleshauser, dit Valesi

(gran sacerdote); Mme Dorothea Wendling, née Spurni (Ilia); Mme Elisabeth Wendling, née Sarvelli (Elettra).

XIV. Die Entführung aus dem Serail.
« Komisches Singspiel » en trois actes.
Texte allemand de Stéphanie le jeune et Bretzner.
Composé à Vienne en 1781-82 et représenté au Burgtheater de Vienne le 16 juillet 1782.
Interprètes : Ludwig Fischer (Osmin); Adamberger (Belmonte); Daner (Pedrillo); Catarina Cavalieri (Costanza); Teresa Teyber (Blondchen).

XV. L'Oca del Cairo.
« Opera buffa » en trois actes.
Texte italien de l'abbé J.-B. Varesco.
Composé à Salzburg, de juillet à octobre 1783, mais resté inachevé.

XVI. Lo Sposo deluso, ossia la Rivalità di tre Donne per un solo Amante.
« Opera buffa » en deux actes.
Texte italien de Pado.
Composé à Salzburg, de juillet à octobre 1783, mais resté inachevé.

XVII. Der Schauspieldirector.
« Comödie mit Musik » en un acte.
Texte allemand de Stephanie le jeune.
Composé à Vienne en 1786, et représenté à l'orangerie de Schœnbrunn, dans une fête donnée par l'empereur Joseph II au gouverneur général des Pays-Bas, le 7 février 1786.
Interprètes : Stéphanie le jeune (Frank); Brockmann (Eiler); Lange, Weidmann (Schauspieler); Adamberger (Vogelsang); Mme Aloysia Lange, née Weber (Mme Herz); Mlle Catarina Cavalieri (Mme Joseph Silberklang); Mmes Sacco, Adamberger, Stéphanie (Schauspielerinnen).

XVIII. Le Nozze di Figaro.
« Opera buffa, » en quatre actes.
Texte italien de Lorenzo da Ponte, d'après la pièce de Beaumarchais.
Composé à Vienne en 1785-1786; et représenté dans cette ville le 1er mai 1786.
Interprètes : Steffano Mandini (Il conte Almaviva); Benucci (Figaro); Kelly (Basilio); Francesco Bussani (Bartolo et Antonio); Mme Laschi (La contessa); Mme Nancy Storace (Susanna); Mme Bussani (Cherubino); Mme Mandini (Marcellina); Mlle Nannina Gottlieb (Barberina).

XIX. Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni.
« Opera buffa » en deux actes.

Texte italien de Lorenzo da Ponte.

Composé à Vienne et à Prague en 1787, représenté à Prague le 29 octobre 1787.

Interprètes : Luigi Bassi (don Giovanni) ; Felice Ponziani (Leporello) ; Antonio Baglioni (don Ottavio) ; Giuseppe Lotti (Leporello et le Commandeur) ; Mme Teresa Saporitti (donna Anna) : Mme Teresa Bondini (Zerlina) : Mme Caterina Micelli (donna Elvira).

XX. Cosi fan tutte, ossia la Scuola degli amanti.

« Opera buffa » en deux actes.

Texte italien de Lorenzo da Ponte.

Composé à Vienne en 1789-1790, et représenté dans cette ville le 26 janvier 1790.

Interprètes : Benucci (Guglielmo) ; Calvesi (Fernando) ; Francesco Bussani (don Alfonso) ; Mme Ferraresi del Bene (Fiordiligi) ; Mme Luisa Villeneuve (Dorabella) Mme Bussani (Despina).

XXI. Die Zauberflöte.

« Deutsche oper » en deux actes.

Texte allemand de Schikaneder.

Composé à Vienne en 1791, et représenté dans cette ville le 30 septembre 1791.

Interprètes : Benedikt Cziakou Schack (Tamino) ; Emmanuel Schikaneder le jeune (Papageno) : Franz Gerl (Sarastro) ; Nouseul (Monostatos) ; Schikaneder l'aîné, Kistler, Moll (trois prêtres) ; Mlle Nannina Gottlied (Pamina) : Mme Hofer née Josepha Weber (Reine de la nuit) ; Mme Gerl (une vieille femme) ; Mlle Klöpfer, Mlle Hofman, Mme Schack (trois dames).

XXII. La Clemenza di Tito.

« Opera seria » en deux actes.

Texte italien de Caterino Mazzola, d'après Métastase.

Composé à Vienne et à Prague en 1791, et représenté à Prague pour les fêtes du couronnement de l'empereur Léopold II, le 6 septembre 1791.

Interprètes : Antonio Baglioni (Tito) ; Campi (Publio) ; Mme Marchetti-Fantozzi (Vitellia) ; Mme Antonini (Servilia) ; Mme Car. Perini (Sesto), Mme Bedini (Annio).

CANTATES SACRÉES OU PROFANES

I. Grabmusik (Passion-Cantate).

Cantate à deux voix mixtes, chœur et orchestre, avec texte allemand d'un amateur de Salzburg dont le nom n'est pas connu, composée en 1767, sauf le chœur final qui fut ajouté entre 1770 et 1775, et sans doute exécutée à Salzburg.

II. La Betulia liberata.

« Oratorio » en deux parties.

Texte italien de Metastase.

Probablement composé à Salzburg en 1771, sauf deux numéros ajoutés quelques années plus tard, et exécuté à Padoue en 1772.

III. Cantate.

Cantate franc-maçonnique à trois voix d'hommes et orchestre, composée sur le texte allemand d'un poète inconnu, commencée vers 1783, et demeurée inachevée.

IV. Davide penitente.

Texte italien d'un poète inconnu.

Cantate faite avec les fragments d'une messe composée à Vienne en 1783, auxquels Mozart ajouta deux airs en 1785, et exécutée au Burgtheater de Vienne les 13 et 17 mars 1785, au profit d'une caisse de retraite pour les veuves de musiciens.

Interprètes : Adamberger (ténor) ; Mmes Catarina Cavalieri et Distler (soprani).

V. Die Maurerfreude.

Petite cantate franc-maçonnique pour ténor, chœur et orchestre, composé à Vienne le 20 avril 1785, sur un texte du F.·. P...n, et exécutée dans cette ville le 24 avril 1785, en l'honneur de Born, président de la loge à laquelle appartenait Mozart.

VI. Freimaurer Cantate.

Petite cantate franc-maçonnique à trois voix mixtes, chœur et orchestre, composée à Vienne sur un texte allemand de Schikaneder, le 15 novembre 1791. C'est la dernière œuvre terminée par Mozart qui mourut dix-neuf jours plus tard.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Une liste complète et détaillée des écrits relatifs à la vie et aux œuvres de Mozart ne saurait ici trouver place ; elle serait trop longue et formerait, pour ainsi dire, un volume après un autre volume. Déjà presque tous les opéras ont fourni la matière de quelque monographie spéciale ; quant au seul *Requiem*, que d'articles lui ont consacrés les revues allemandes pour combattre ou défendre son authenticité, à l'époque déjà lointaine où l'autographe n'en avait pas encore été retrouvé ! Dans les principales villes où Mozart a séjourné, Paris, Londres, La Haye, Dijon, Berlin, Leipzig, Prague, Milan, etc., sans parler de Vienne et de Salzburg, des bibliographes ont surgi pour rechercher la trace de son passage, et en évoquer le glorieux souvenir. Leur nombre nous impose donc une limite. A

cette place nous voulons simplement citer quelques ouvrages dont la valeur semble indéniable et l'importance par tous et partout reconnue.

Cramer (Ch.-Fr.). — *Anecdotes sur Mozart* (traduction de l'allemand). Paris, 1801.

Curzon (Henri de). — *Lettres de W.-A. Mozart*; traduction complète avec une introduction et des notes. Paris, 1888.

Fleischer (Otto). — *Mozart.* Berlin, 1900.

Gounod (Charles). — *Le Don Juan de Mozart.* Paris, 1890. Traduction allemande par A. Klages. Leipzig, 1891.

Jahn (Otto). — *W.-A. Mozart.* 1re édit. Leipzig, 1856-1859; 2e édit. Leipzig, 1867; 3e édit. publiée par Herman-Deiters, Leipzig, 1889-1891.

Klaesen (L.). — *Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke.* Wien, 1897.

Meinardus (Ludwig). — *Mozart.* Ein Künstlerleben. Berlin, 1883.

Niemtschek (Franz). — *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfg-Gottl. Mozart.* Prag, 1798.

Nissen (G.-N. von). — *W.-A. Mozart's Biographie.* 1re édit. Leipzig, 1828; 2e édit. Leipzig (v. Sovinski).

Nohl (Ludwig). — *Mozart's Leben,* 1re édit. Leipzig. 1863; 2e édit. Leipzig, 1870; 3e édit. revue par le Dr Paul Sakolowski, Berlin 1906.

— *Mozart's Briefe.* — 1re édit. Salzburg, 1865; 2e édit. Salzburg, 1867; 3e édit. Leipzig, 1877.

Nottebohm (G.). — *Mozartiana.* Leipzig, 1880.

Oubilicheff (Alex.). — *Nouvelle biographie de Mozart,* suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart. Moscou, 1843.

— *Mozart's Leben.* Traduction allemande A. Schraishum. 1re édit. Stuttgart, 1847; 2e édit., revue et corrigée par Gantter. Stuttgart, 1864.

Schlichtegroll (Fr.-G.). — *Johannes-Chrisostomus Wolfgang Gottlieb Mozart. Den 5 décember.* Gotha, 1793.

— *Mozart's Leben.* Grätz, 1794.

Sowinski (Albert). — *Histoire de W.-A. Mozart, sa vie et son œuvre,* d'après la grande biographie de G.-N. de Nissen, augmentée de nouvelles lettres et de documents authentiques. Paris, 1869.

Wilder (Victor). — *Mozart, l'homme et l'artiste.* 1re édit. Paris, 1881; 2e édit. Paris, 1889.

Winckler (Th.-Fred.). — *Notice biographique sur J.-Wolfgang Mozart.* Paris, 1801.

Wyzewa (T. de). — *La jeunesse de Mozart.* — Paris, Revue des Deux Mondes, 1904-1905.

Dictionnaires de Fétis, Gerber, Grove, Larousse, Lindner, Riemann, etc.

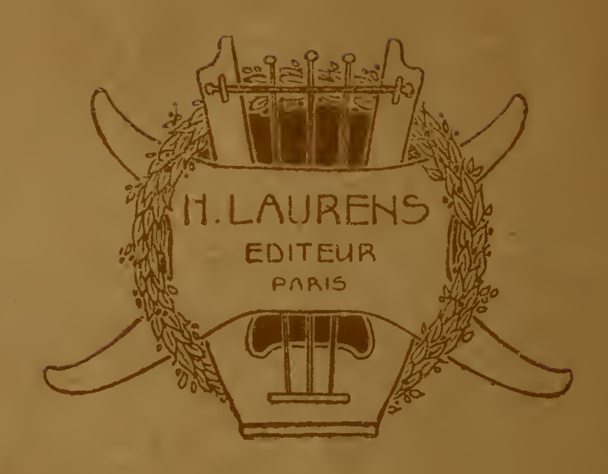
TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

L'HOMME ET LA VIE

L'ŒUVRE ET LE GÉNIE

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS


H. LAURENS
EDITEUR
PARIS